L'ITALICO

1897

IL MOMENTO DELL'ARTE

PRIMO PREMIO NEL CONCORSO INTERNAZIONALE
FRA I CRITICI D'ARTE

ROMA
MODES E MENDEL
LIBRAI-EDITORI

1898

IL MOMENTO DELL'ARTE

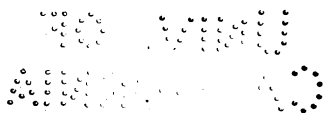
L'ITALICO

1897

IL MOMENTO DELL'ARTE

PRIMO PREMIO NEL CONCORSO INTERNAZIONALE
FRA I CRITICI D'ARTE

ROMA
MODES E MENDEL
LIBRAI EDITORI

1898

L'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1897

22 Aprile — 31 Ottobre

Patrocinio: America: Sargent · Whistler — Austria-Ungheria: Munkacsy · Passini · Van Haanen — Belgio: Courtens · Van der Stappen — Danimarca: Kroyer — Francia: Carolus Duran · Dagnan Bouveret · Dubois · Fremiet · Henner · G. Moreau · Puvis de Chavannes — Germania: Begas · Klinger · Lenbach · Liebermann · Schönleber · Uhde · Werner — Inghilterra: Alma Tadema · Burne Jones · Herkomer · Millais · Orchardson — Italia: Carcano · Gallori · Maccari · Michetti · Monteverde · Pasini — Norvegia: Peterssen — Olanda: De Haas · Israels · H. W. Mesdag — Russia: Antocolsky · Repin — Spagna: J. Benlliure · Jimenez Aranda · Pradilla · Sorolla · Villegas · Svezia: Zorn — Svizzera: Böcklin ·

Premi 40,000 Lire

Off. Litogr. G. Ricordi & C. Milano

A Venezia inspiratrice

PAX TIBI MARCE...

Venezia preludia alla sua seconda Esposizione internazionale artistica con un cartello ed una cartolina — e il leone alato va ormai percorrendo il mondo, a ricordare del prossimo evento, che sarà come la cresima del nuovo patto stretto fra i veneziani e l' estetica. Esso muove veloce verso i lontani continenti, penetra paziente nelle vicine e pigre città italiane, ed al battito delle sue ali tutta una fantasmagorica visione accarezza l'occhio anche più torpido, e le anime delicate si sentono scosse come da un brivido di voluttà.

L' invito sarà accolto da tutto l'artistico mondo, poiché la prima prova ha dimostrato non mendace l'annunzio che assicurava risorto in Venezia il senso del bello, dormente da un secolo nella città incantata, fra un po-

polo per cui il bello era stato una cosa sola con la gloria, epperò aveva con la gloria taciuto; risorto, per virtù di un amore intellettuale di figli alla madre, se non più forte, sempre squisita, riuscito efficace per un esatto apprezzamento del carattere, eminentemente pratico, del tempo nostro. Sottratti alla minaccia di uno sventramento sacrilego, svegliati da quella minaccia alla vigile custodia di un patrimonio sacro e inviolabile, l'anima della città-monumento si riaccese in essi così, che la tradizione si rifece vita; e, dando all'attonita Italia l'esempio di un sindaco-poeta, dimostrarono come l'operoso amore del bello possa sempre divenire una eccellente speculazione, non intellettuale soltanto.

E quell'esempio riuscì così efficace, se non per gli altri italiani, pei veneziani stessi almeno, che, balzata di seggio la poesia dal parteggiare, la rinnovata tradizione non s'è interrotta; ed un Grimani ha potuto impunemente succedere al Selvatico, quasi risalendo dalla borghesia goldoniana, agli aurei tempi del patriziato, quasi volendo dimostrare che, al pari della sua città, l'aristocrazia veneziana dormiva, ma non era morta.

Io non dirò quale sia il nobilissimo plebeo a cui si deve il miracolo: il mondo artistico lo sa, gli è riconoscente di avergli dimostrato come si possano efficacemente sposare l'estetica ed il denaro; e più di un publico italiano ha appreso dalle sue labbra caldamente eloquenti la gran parola che apre le porte del godimento intellettuale.

A lui basta lavorare e riuscire; e riesce, così come riuscirono quei quattro gatti di precursori ed apostoli del risorgimento politico italiano, a far credere al mondo che dietro ad essi, con essi, fosse tutto un popolo ca-

pace e degno di libertà, una nazione rinnovellata dalla sventura, e virilmente pronta ai successi ed ai sacrifizi della grandezza. — Inganno inaudito, di cui il mondo si va ora accorgendo, fra sorpreso, sdegnato e sprezzante, e che riuscì fatale a quei sublimi ingannatori pei primi, vittime di un amor di patria che s'illudeva, anche quando cercava d'illudere.

Soltanto, l'impresa essendo di gran lunga minore, non vi è stato questa volta nè illusione nè inganno; e neppure vi è stato quell'insuccesso per cui il popolo italiano va, come tale, dando ai nemici così allegro spettacolo, così pietoso agli amici.

E che il successo non fosse estemporaneo, come tanto lampo d'ingegno e di carattere suole essere fra noi, ma meditato, oltre che meritato, prova la serietà operosa da cui é stato in Venezia accolto e seguìto; così che la seconda Esposizione ha avuto e sta avendo tuttodì una preparazione non meno alacre e non meno avveduta della prima. Volenti o nolenti, si deve sapere oggi in tutto il mondo viaggiante che tutto l'artistico mondo si è dato pel prossimo aprile convegno a Venezia; che il denaro pei premii già vi é affluito, e che vi affluirà ancora quello per gli acquisti delle opere d'arte; che Venezia si farà, se é possibile, ancora più bella; che i più illustri fra gli artisti internazionali, ne faranno gli onori. E l'alato leone ne va dando l'annuncio dalle pigre città italiane, ai remoti ed attivi continenti, battendo a tutte le porte con la sua zampa possente, chiamando a raccolta col suo lieto ruggito, mostrando a tutti l'insegna che l'arte ha ereditato dalla fede, mostrandola come un segnale appunto, come una promessa : *Pax tibi Marce evangelista meus.*

Batti, dunque, o alato leone, anche ad una porta che s'apre al buono ed al bello di rado; batti e fatti ascoltare, mostrando l'effigie tua, sul cartello e sulla cartolina, disegnata e colorita con senso d'arte, insieme al tuo tempio aurato, al tuo bucintoro; mostrati, a provare come anche oggi alle più minute pratiche, alle frequenti necessità della vita, si potrebbe, come ai bei tempi, ai tempi del bello, provvedere esteticamente, senza incomodo, senza spesa maggiore, con utilità spirituale aliena da rischio materiale; mostrati e fa che fermino l'occhio su te quel Ministro della Publica Istruzione, il quale dovrebbe sapere e volere e potere spiegarlo ai colleghi, e quel Ministro delle Poste, quei Ministri delle Finanze e del Tesoro, tutti infine i ministeri del governo italiano, che impongono a sì caro prezzo ai cittadini del beato regno, e a quanti hanno a fare con essi, così brutte carte, più o meno bollate e monetate.

La tradizione beota che in tanti modi, in tanti campi, inceppa la publica amministrazione italiana, regge, infatti, con ferrea mano, anche questo campo innocuo, che avrebbe potuto benignamente lasciare al lavoro ed alla modesta ispirazione dell'arte, e lo possiede così, che nemmeno si può tentare di seminarvi, una volta tanto, qualche men brutto esempio. Lo seppe per prova un artista della politica che, entrato tempo fa per sua disgrazia in quella amministrazione, e, occorrendo al *superior dicastero*, delle marche appunto da bollo, per legalizzare certa utile riforma, tentò, invano, quantunque appoggiato dal ministro in persona, di ottenere, per mezzo d'incarico affidato a qualche artista della matita, si desse a quelle marche un disegno che non andasse ad attestare all'estero quel beotismo ufficiale una volta di più.

Naturalmente, quel ministro cadde prima che l'utile riforma potesse essere attuata; e, più naturalmente ancora, prima fra le cure del successore fu di metterla a dormire. Si evitò, fortunatamente, così, una nuova marca, che avrebbe tenuto degna compagnia alle altre ed ai francobolli italiani. In compenso, qualche nuova cartolina occasionale venne a sollevare interamente la tradizione dal timore di essere, per una volta tanto, spodestata, e a dimostrare nuovamente che la publica amministrazione del paese per eccellenza dell'estetica, ha della bruttezza il privilegio, e gelosamente lo conserva e perpetua.

Invero, così come il gergo ufficiale amministrativo, politico e giudiziario, è fra noi la negazione di quella chiarezza, di quella evidente semplicità, che sono pure una delle forme della estetica intellettuale, tutta la grafica della nostra amministrazione fiscale, monetaria, postale, è un oltraggio al buon gusto, tanto accentuato e accanito, da riuscire offensivo persino del senso comune. Si manca in essa di rispetto, così alla maestà regale, calunniata in effigie, che al publico diritto, il quale potrebbe dar l'ostracismo alle carte nostre, con maggiore ragione che non imponga l'aggio sopra i nostri valori; poichè siamo bensì, come si vede, pessimi disegnatori ufficiali, ma siamo almeno, come si sa, pagatori eccellenti, se non fra noi, all'estero, avendo l'abitudine, inabile ma onesta, di truffare e rubare in famiglia soltanto, il publico denaro.

Vi sarebbe dunque quasi da augurarsi ci s' imponesse dall'estero un po' d'estetica cartografica, come pretendon taluni che ci vengano imposte le paci e gli accordi e le convenzioni internazionali; ci s' imponesse magari

dall'America latina, la quale anche in ciò ci può far la lezione, coi suoi francobolli, con le sue carte, pomposi, se si vuole, magniloquenti, ma almeno significanti, e senza confronto meno anti-artistici.

Non é poi a dire dell'America del Nord; la quale si va costituendo una tutta sua speciale estetica, rispondente al suo carattere, epperò viva e ragionata; e che intanto, quantunque si continui a gridarla negata al bello, merita l'attenzione dei filatelici, non solo pel numero, ma per la grafica dei suoi francobolli, come occupa nel mondo finanziario il primo posto pel valore dei suoi dollari.

Intanto, nell'attesa di tale intervento, che ci liberi anche da questa responsabilità intellettuale, ben venga a noi ed a tutti l'alato leone, sul cartello e sulla cartolina.

Vi é chi pensa che, a sottrarre gl'italiani da ogni fastidio della politica, si potrebbe fare dell'Italia tutta un grande albergo, una *Pensione Internazionale*, ove tutti gli oziosi, denarosi più o meno, potrebbero vivere in pace, con poca spesa e diletto abbondante.

Sarebbe forse un voler troppo; sarebbe già molto, se riuscissimo a farne una mostra permanente di Belle Arti, non antiche soltanto. Venezia ha dato l'esempio, il buon esempio — epperò, *pax tibi Marce...*

FACILE È LA CRITICA

e difficile é l'arte. Così dice almeno uno di quei proverbi, i quali pretendono di essere la sapienza delle nazioni. Ma con qual diritto il più spesso, prova appunto, nel nostro tempo specialmente, un caso che è stato, per la prima volta in Italia, contemplato dal comitato della Esposizione di Venezia (1).

Il quale ha stabilito premi non solo per le opere d'arte, ma pei migliori studii che su quelle opere verranno publicati; mostrando così di ritenere una buona volta che anche la critica può aspirare ad essere creazione, ed esercitare quindi sull'ambiente una influenza, buona o cattiva, positiva o negativa, a seconda dell'in-

---

(1) **PREMI INTERNAZIONALI PER I CRITICI D'ARTE** — 1. Il Comune di Venezia ha stanziato tre premi, il primo di lire 1500, il secondo di lire 1000, il terzo di lire 500, pei migliori studi critici sulla II Esposizione internazionale d'Arte, che siano per essere publicati durante i tre primi mesi dalla sua apertura.

2. Potranno concorrere a questi premi i saggi e gli articoli o serie

dole sua e del suo merito, assoluto e relativo: assoluto, come espressione indipendente dell'intelletto, relativo, nei suoi rapporti con le opere, con le tendenze, con tutti i fenomeni che all'arte si riferiscono, individuali e s ciali.

Questa, che è stata sempre veritá vera, è or più che mai indiscutibile, anzi tutto pel carattere che l'arte è andata assumendo in sé stessa, poi per le relazioni nuove che essa tiene con gli altri lati fisionomici della società.

Da un lato, invero, una tendenza in ogni artista che si elevi dal comune, a considerare ed esprimere, sia la tecnica che lo spirito dell'arte, con criterii tutti personali: non è più il tempo di scuole, e le stesse condizioni climatologiche esercitano oggi sulla fibra dell'artista una influenza meno uniforme di un tempo, quantunque si possa generalmente essere meno indipendenti da esse che dalle condizioni tradizionali.

Quindi, una varietà ed una molteplicità di criterii, che si possono dir tanti quanti sono gli artisti, ed una successione negli stessi artisti di criterii che mutano o diversificano, a seconda delle influenze varie e mutevoli che vanno subendo i loro organismi intellettuali, esposti, come tutto l'ambiente e l'ordinamento sociale, ad im-

---

d'articoli che compariranno, fino al 31 luglio 1897, nelle Riviste e nei Giornali, tanto italiani quanto stranieri (termine prorogato al 31 agosto).

3. I concorrenti dovranno far pervenire quattro copie delle loro publicazioni alla Segreteria dell'Esposizione e non più tardi del 15 agosto.

4. I premi verranno conferiti da una giuria, composta di eminenti scrittori d'arte e nominata dal Comitato ordinatore.

5. La giuria presenterà una particolareggiata Relazione, la quale sarà resa immediatamente publica.

Il Presidente dell'Esposizione: F. GRIMANI.

pressioni che non hanno, il più spesso, tempo di divenire opinioni, e tanto meno convinzioni.

D'altro lato, una coscienza ormai generale che l'arte non possa e non debba essere un prodotto volontario, capriccioso, fantasioso, di una individualità che si astragga dalle condizioni dell'ambiente e non ascolti che il proprio *Io*. Una tendenza quindi ad armonizzare l'inspirazione e la produzione dell'arte con quant'altro partecipa dell'attuale nostra vita sociale, e la costituisce; un desiderio di renderla parte integrale di quella vita, spinto spesso tanto da farla uscire dai suoi propri confini, per invadere campi serbati razionalmente ad altre speculazioni intellettuali.

Infine, una colleganza assai più intima d' un tempo con la scienza e con le sue molteplici applicazioni: le quali, non solo possono man mano modificare i mezzi principalmente della architettura e della pittura, e quindi influire sull'aspetto superficiale delle opere d'arte, ma contemplare la loro essenza medesima.

Deve quindi ora la critica, per essere equamente e proficuamente esercitata, penetrare assai più di un tempo le singole intenzioni, cogliere e interpretare il diverso punto di vista a cui l'artista si è posto, nel considerare l'arte e nel tentar di esprimerla; tener conto dell'azione che hanno potuto spiegare nelle singole manifestazioni, da un lato l'ambiente morale e intellettuale, dall'altro i mezzi fisici; per armonizzare ogni sforzo individuale con le condizioni generali, riconoscere, rilevare e fare rilevare i diversi piani prospettici, per definire una ragione di merito, la quale, se non potrà essere mai, nè dirsi assoluta, sia considerata con quella equità comparativa che è richiesta dalla gara a cui gli artisti partecipano,

esponendo le opere loro in una mostra nazionale; e tanto più, se internazionale.

In tanto fermento d'idee, spesso incomposte, spesso indefinite, non solo per chi osserva, ma per quelli stessi che le possiedono e tentano di esprimerle, la parte della critica si fa poi più larga e più complessa per questo: che essa deve, anzitutto, chiarire; e, chiarito che abbia, scegliere; e, scelto che abbia, suggerire. Infine, se é alta di pensiero e cosciente, suggestionare.

Nè gli artisti soltanto, ma il publico.

È quello precisamente che hanno fatto, per non risalire tropp'oltre nel corso del tempo, il Selvatico prima, poi Rovani, in Italia; John Ruskin in tutto il mondo. Il primo ha ridato agli artisti italiani una ragione dell'estetica; il secondo, principalmente all'estetica, un carattere patriotico; l'ultimo, professando la religione della bellezza, è uscito dagli stretti confini della critica artistica, per fonderla nella più vasta e complessa materia della critica morale; mentre, con la minuzia paziente tutta anglo-sassone, che lo distingue da ogni altro pensatore d'arte, è penetrato nei più riposti mezzi con cui la tecnica materiale può riuscire a trasformarsi nella immateriale idea.

Ora, se il Selvatico ha scritto per una società, in una società, la quale mostrava di sapere abbastanza sè stessa ed i propri caratteri; se Rovani ha scritto per due generazioni, che conoscevano perfettamente gli scopi che volevano raggiungere; se il Ruskin, sin dal principio, ha mostrato di volere scrivere per tutti i tempi e per tutti i paesi, considerando l'arte e le sue discipline nei loro rapporti con quanto ha d'immutabile la natura, e si può ritenere abbia d'immutabile la umanità, il critico

d'arte ha oggi una missione tutta specifica, di fronte ad artisti che, men che mai, mostrano di essere convinti e coscienti e illuminati sulla ragione da riconoscersi nell'arte nuova, e ad una società la quale non è stata mai combattuta come ora nel definire e nel proclamare la ragione della propria esistenza e dell'azione propria.

Tanto più, che mai come ora sono stati gravi i doveri delle arti grafiche, tenuto conto del trattamento che esse ricevono in confronto delle altre, e di quella principalmente del pensiero puro.

Mai come ora si é infatti riconosciuta in esse, specialmente in Italia, così generale importanza. Mancano oggi, é vero, in gran parte, i mecenati antichi; ma vi si sono sostituiti gli enti complessi; al capriccio individuale, è subentrata l'iniziativa generale, ed è una gara fra chi più invita ad esporre, fra chi più premia, e non più soltanto a diplomi, ma a denaro sonante.

Mentre povera e nuda va — parliamo sempre d'Italia — filosofia, ora più che mai, e diciamo pure per essa letteratura; mentre nulla s' è mai potuto concludere di serio per la drammatica, e per la musica si è andato sconcludendo tutto ciò che era fra noi tradizionale, secolare; pittura e scultura non hanno più tempo a rispondere ai molteplici inviti. Milano, Torino, Firenze, si contendono statue e quadri, non più soltanto a colpi di chiacchiere, ma a migliaia di lire, dietro l'esempio di Venezia gloriosa.

La quale, prima fra le altre capitali italiane, ha compreso che, in mancanza di una grande influenza politica, noi potremmo esercitare nuovamente una onorevole influenza artistica; ma che a ciò non si può più oggi

riuscire senza costituirsi in centri nazionali ed internazionali, che adempiano per le opere d'arte all'ufficio per cui al denaro, più o meno effettivo, valgono le borse.

E, prima, ha mostrato ora di comprendere che tanta vivacità d'iniziativa, tanta efficacia di protezione, andrebbero perdute, senza frutto per l'arte vera, e per la generale educazione, epperò non avrebbero né serietà, né durata, se non si prendesse seriamente ad esame il modo come gli artisti hanno risposto al nuovissimo favore, il rapporto in cui essi complessivamente si trovano con gli altri elementi sociali, le cause, più o meno rimediabili e volontarie, delle loro eventuali deficenze, l'eventuale eccellenza dei risultati a cui sono pervenuti, l'interessamento pratico che mostra il publico dei privati per tali organizzazioni, la necessità maggiore o minore di completare quell'interessamento o di supplirvi addirittura, le ragioni del suo sviluppo o della sua depressione — il bilancio, infine, dell'arte, e in sè stessa, e come funzione.

Quando poi Roma si svegli...

NOTA PER LA GIURIA

Considerare l'arte internazionale convenuta a Venezia, non come un fatto esclusivamente tecnico, isolato e transitorio, ma nei suoi rapporti con gli altri più significanti fenomeni dell'attual vita intellettuale, sociale, m'è parso il modo di studio più conforme alla importanza dell'arte stessa, e, insieme, più in armonia col fine di tali Esposizioni. Le quali, in un paese specialmente come il nostro, ove si tratta di ridare alla educazione estetica quella larga base che vi aveva un tempo, debbono servire, non al solo piacere degli intelligenti, nè ad esclusivo vantaggio morale e materiale degli artisti, ma intendere a dare alle iniziative, alle imprese veramente artistiche, costanza e intensità d'ambiente favorevole, nel migliorato gusto delle masse, e nella coscienza, in esse tornata, che l'arte può essere uno dei grandi fattori della prosperità, oltre che della gloria, nazionale.

Derivava naturalmente da questo criterio fondamentale, l'opportunità di seguire il concetto che aveva indotto il Comitato ordinatore a dividere l'Esposizione in sezioni, possibilmente a seconda della nazionalità : appunto perchè ogni vita nazionale si svolge complessivamente con certi dati caratteri e in certe date forme, di cui l'arte

partecipa, come tutti gli altri elementi peculiari, e come tutte le espressioni essenziali della intelligenza, della coscienza e della vita.

Così, dunque, dopo avere posto in luce le ragioni per cui alla iniziativa di far di Venezia un grande centro internazionale dell'arte moderna, non poteva mancare il successo, e constatata la benefica influenza da quella iniziativa esercitata, subito, anche con la liberale istituzione e donazione alla Città di una galleria moderna, da parte di un semplice cittadino, ho impreso a svolgere il ciclo delle varie sezioni, incominciando dagli ultimi venuti, cioè gli americani; e, passando pei belgi, gli olandesi, i francesi, i tedeschi, gli slavi, gli scandinavi, gl'inglesi, gli scozzesi, dopo avere accennato agli artisti che si distinguono più per individualità che per patria, sono venuto infine a considerare l'arte italiana. La quale, dalla Toscana, passando principalmente pel Piemonte e per la Lombardia, mi ha ricondotto a Venezia. Dei precedenti, degli assenti, ho creduto dover dire soltanto quanto occorreva alla migliore intelligenza dei presenti; e questi, considerare più nello spirito informatore che nella lettera tecnica delle opere loro, tenuto conto della grande maggioranza del publico, alla quale conveniva, più che la grammaticale, l'analisi logica della Esposizione.

Questo, ho ritenuto opportuno in un gran giornale quotidiano che si publica in Firenze, la città italiana, cioè, che meglio risponde a Venezia, non solo per le artistiche glorie passate, ma per l'importanza anche presentemente riconosciutavi all'arte, non solo fra gl'intelligenti amatori, ma anche nella massa del publico; cosicchè tornava utile, parvemi, ed educativo, fare risaltare questa specie di vincolo morale, anche perchè d'ora innanzi gli sforzi intellettuali dell'una e dell'altra città mirino ad armonizzare ed a completarsi, e non a contrastare.

Nello stesso tempo, certo è che, al disopra di qualsiasi differenza di patria, di nazionalità, di carattere locale, vi sono in arte certe tendenze generali, nella vita vi sono certi atteggiamenti comuni, che mal si potevano costringere entro i confini troppo strettamente delineati delle sezioni. Farne astrazione, sarebbe stato trascurare alcuni degli aspetti più specifici della Mostra. Quindi, contempo-

raneamente allo svolgersi di quel più minuto studio particolareggiato, ho creduto opportuno esaminare, altrove, l'arte convenuta in Venezia, in rapporto a quelle tendenze appunto, a quegli atteggiamenti; e farlo, in un altro centro italiano, intellettualmente nobilissimo, ma meno dato attualmente all'arte, dove l'arte contemporanea è meno conosciuta ma dove è la possibilità ed ove conviene sviluppare il desiderio di maggiormente conoscerla e interessarvisi. Voglio dire a Palermo, il cui maggior giornale, diffuso in tutta l'isola, in tutto il Mezzogiorno peninsulare, è come il mezzo quotidiano che unisce mentalmente quella popolazione al resto d'Italia.

Nelle due serie, il maggior studio è dato a quella delle arti, la pittura, che ha costituito la vera entità della Mostra, per quantità e per qualità, minore dovendovi inevitabilmente riuscire, per ragioni estetiche e materiali, la importanza della scoltura. E sono le due serie, ognuna per sè, complete ; possono andare senza detrimento separate e distinte, in ognuna essendomi prefisso un diverso intento, che ho cercato di raggiungere indipendentemente l'un dall'altro ; mentre poi, insieme, le due serie, non che contraddirsi, si completano e si rischiarano scambievolmente.

Ecco ora le due serie, nelle loro suddivisioni :

L'ARTE A VENEZIA

Nella *Nazione* di Firenze

Venezia Nova — Il *contagio del bello* (Stevenson, Hamilton, Schereschewsky, Tworojnikoff, Fragiacomo, Laurenti, Gola, Ancher) — *Gli ultimi venuti* (Sargent, Alden, Alexander, Tarbell, Rolshoven, Herzog) — *Due tradizioni I* (Khnopff, Vanaise, De Groux, Courtens, Gilsoul, Kuhstohs, Leemputten, Baertsoen, Van der Stappen, Dubois, Charlier, Meunier, Braecke) — *Due tradizioni II* (Bisschop, Joseph e Isaac Israels, Mesdag, Ter Meulen, Maris, Neuhuys, Van de Sande, Du Chattel, Roelofs, Pieters, Jansen, Dake, Tholen, Henkes, Kever, Josselin de Jong,

Van der Waaij) — *La stasi francese* (Rochegrosse, Béraud, Costant, Bonnat, Carolus Duran, Henner, Puvis de Chavannes, Monet, Billotte, Binet, Carrière, Cottet, Dagnan Bouveret, Massip, Palézieux, Smith, Blanche, Rodin) — *Le due vie della pittura tedesca* (Leibl, Liebermann, Menzel, Lenbach, Uhde, Dettmann, Hoecker, Firle, Herterich, Hitz, Hümmel, König, Hofmann, Kaiser, Koner, Klotz, Herrmann, Leistikow, Stoeving, Sauter) — *L'Anima slava* (Bodarewski, Lebedew, Makowski, Siemiradzki, Tworojnikoff, Répine, Schereschewsky) — *Serenità* (Bratland, Barth, Borgen, Holmboe, Normann, Kielland, Kolstö, Müller, Sinding, Skredsvig, Stenersen, Tannoes, Thaulow, Zorn, Mols, Kroyer, Pedersèn, Ancher) — *Evviva il Re! abbasso i realisti!* (Crane, Hugues, Stott, Fowler, Davis, East, Fisher, Haité, Hulton, Lindner, Logsdail, Tuke, Alma Tadema, Brangwyn) *Ritorno alle origini* (Brough, Newbery, Walton, Lavery, Guthrie, Hamilton, Reid-Murray, Stevenson, Robertson, Corsan Morton, Paterson, Kay, Fulton, Mac Adam, Mac Bride, Rattray, Shaw, Spence, Thomas Grosvenor, Pratt, Terris) — *Interludio* (Böcklin, Burnand, Bucovac, Massip, Perlasca, Palèzieux, Goltz, Engelhart, Krämer, Knüpfer, Passini, Vesel, Horovitz, Laszlö, Welti, Leibl, Liebermann, Los Rios, Miti Zanetti, Conconi) — *Toscana gentile* (Signorini, Fattori, Faldi, Gioli, Tommasi, Ferroni, — Roma e Napoli: Bazzani, Cabianca, Villegas, Barbudo, Benlliure, Sartorio, Corelli, Cipriani, Coleman, Caprile, Casciaro, Pratella, Campriani, Jerace) — *Alta Italia I* (Grosso, Delleani, Quadrone, Reycend, Cavalleri, Follini, Pugliese, Morbelli, Segantini, Grubicij, Troubetzkoy) — *Alta Italia II* (Laurenti, Previati, Mentessi, Gignous, Belloni, Mosè Bianchi, P. Mariani, Giuliano, Tallone, Tominetti, Gola, Cairati, Soldini, Castelli, Bazzaro, Bezzi) — *Venezia Nova* — (Luigi Rosa, Bortoluzzi, Chitarin, Zanetti-Zilla, Miti-Zanetti, Pajetta, Mazzoni, Milesi, Bressanin, Sartorelli, Ciardi, Nono, Scattola, Rietti, De Stefani, Sormani, Grimani, Selvatico, Fragiacomo, Costantini, Tito).

L'ARTE A VENEZIA

Nel *Giornale di Sicilia* di Palermo.

Venezia per tutta Italia (Alexander, Whistler, Baertsoen, Gilsoul, Israels, Mesdag, Leibl, Liebermann, Ancher, Répine, Brough, Newbery, Stevenson, Hamilton) — *Arte e Nazionalità* (Courtens, Gilsoul, Baertsoen, Mesdag, Israels, Bisschop, Neuhuys, Schereschewsky, Tworojnikoff, Makowski, Lebedew, Répine, Liebermann, Firle, Leibl, Lenbach, Dettmann, Sauter, Blanche, Ancher, Newbery, Zorn, Borgen, Normann, Sinding, Thaulow, Holmboe) — *Il Cristo nella moderna Pittura* (Tissot, Henner, Carolus Duran, Carrière, Dagnan Bouveret, Krämer, Firle, König, Previati, Béraud, Uhde, Dettmann) — *Il dolore* (Zorn, Ancher, Stevenson, Robertson, Thomas Grosvenor, Kay, Paterson, Rattray, Spence, Brough, Newbery, Walton, Guthrie, Brown, Lavery, Brangwyn, Fowler, Baertsoen, Courtens, Gilsoul, Leemputten, Kuhstohs, Meunier, Braecke, Israels, Mesdag, Schereschewsky, Répine, Tworojnikoff, Leibl, Liebermann, Dettmann, Firle, Hoecker, Kaiser, Uhde, Delug, Rochegrosse, Puvis de Chavannes, Henner, Carolus Duran, Rodin, Cottet, Billotte, Carrière, Tissot, Ringel d'Illzach, Fragiacomo, Costantini, Rosa, Miti-Zanetti, Scattola, Nono, Laurenti, Previati, Segantini, Morbelli, Bazzaro, M. Bianchi, Tommasi, Faldi, Caprile, Villegas) — *Anima e Corpo* (Patini, D'Orsi, Josselin de Jong, Pedersèn, Liebermann, Zorn, Béraud, Faldi, Scattola, Zezzos, Morbelli) — *Il Sole* (Ancher, Pedersèn, Brough, Fulton, Reid Murray, Répine, Bisschop, Hoecker, Hitz, Dettmann, Böcklin, Monet, Benlliure, Barbudo, Villegas, Mentessi, Grubicij, De Maria, Sartorelli, Ciardi, Tito, Lojacono).

A queste due serie, così complete, ho creduto dovere unire anche due articoli publicati nella *Tribuna* di Roma, prima dell'a-

pertura della Mostra : l'uno, il 28 novembre 1896, *Pax tibi Marce...* sul modo della publicità data alla Esposizione ; l'altro, il 28 aprile 1897 *Facile è la critica*, sul presente concorso.

Roma, 25 Luglio 1897.

Primo Levi,
l' Italico.

Alla Giuria del Concorso per gli studii Critici sulla 2ª. Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia.

SECONDO LA PATRIA

VENEZIA NOVA

La geniale iniziativa di Riccardo Selvatico, da lui felicemente attuata col concorso di Antonio Fradeletto e di altri volonterosi collaboratori, e successivamente raccolta con larghezza di criterii dalla nuova Amministrazione comunale, é decisamente riuscita a far di Venezia un centro internazionale dell'arte moderna.

Questo risultato è tanto più importante, perché si riverbera sopra tutta la Nazione, alla quale giova tutto ciò che contribuisce ad introdurla o a mantenerla, ad affermarsi, nel giro del pensiero intermondiale, a cui da tempo gl' italiani collaborano in modo assolutamente inadeguato alla loro tradizione storica ed alla loro entitá numerica.

Ed è poi quel risultato tanto più notevole, per essere stato raggiunto nella città italiana che meno d'ogni altra, ad onta del passato meraviglioso, vi sembrava, per le sue peculiari circostanze, preparata.

Scarsa, infatti, da gran tempo in Venezia, ogni forma di proficua attività, e la stessa attività intellettuale men vivace e mossa e moderna che altrove in Italia. Persino il rinnovamento artistico, più tardo che nelle altre nostre regioni: Venezia si appagava ancora del passato, or è un quarto di secolo, quando già Roma, Napoli, Firenze, Milano, si erano artisticamente affermate con una tecnica nuova ed una rinnovata inspirazione.

La servitù, che l'aveva politicamente compressa, pesava ancora psicologicamente su lei, sicchè manierismo e sentimentalismo rimanevano le sue espressioni artistiche, di fronte alla verità cercata e raggiunta, ed al sentimento sincero, informante — come già la gloriosa arte veneta — l'arte nuova di altre regioni italiane.

Bene incominciò il risveglio dall'arte industriale — che è il più sicuro, come il più vasto, fondamento delle arti superiori; ma quell'arte si chiariva presto più propensa a subire l'influenza di un ambiente già conquistato dai rigattieri, che capace di riformarlo.

Così, non migliorava, quel gusto delle masse, che era andato bambolegiando dalla decadenza della Republica, poco preparate come esse erano dal regime oligarchico, a resistere allo sfacelo del patrio governo, ed a sostituirvi una propria vitalità; a differenza di quanto era avvenuto in Firenze, ove il carattere secolarmente democratico della cosa publica aveva conservato nel popolo, anche durante il Principato, una finezza di senso critico e d'istinto estetico che lo preservava dal nihilismo intellettuale. Le forme superiori dell'arte vi avevano bensì potuto seguire la sorte universale; ma, non essendo stata l'arte in Firenze, una istituzione essenzialmente di Governo, bensì la espressione naturale della psiche lo-

cale, la più spontanea e la più caratteristica, la materia artistica permaneva nelle masse. Mentre in Venezia essendo l'arte anzitutto una funzione di Stato, applicata dai pochi comandanti con senno ai molti obbedienti con amore, venuta a mancare con la fortuna e con la gloria la ragione stessa di quell'arte, e col regime politico il mezzo tradizionale della sua applicazione, non rimaneva nei più il senso artistico che allo stato di una aspirazione, alla quale i meravigliosi modelli del passato non potevano, data la generale indole loro, servire d'inspirazione.

Ma quell'amore stesso, che aveva per tanti secoli consigliato al popolo veneziano una obbedienza logicamente volonterosa, doveva suscitare le nuove forze ed esprimerle.

Splendeva ancora il sole sulla patria pittorica del colore, e durava, nei veneziani non solo, ma in tutte le anime non cieche alla bellezza, non chiuse al sentimento, quel senso di voluttà tutta fisica che la maga fra le città desta in quanti la visitano, e, visitandola, l'amano; l'amano come si ama la cosa viva, la donna eletta, che s'abbraccia, si stringe corporeamente e spiritualmente, fondendosi nel suo corpo, nell'anima sua. Essa viveva sempre, se non più nelle glorie, rese dai suoi grandi pittori doppiamente immortali, in quella fusione fantasmagorica di passato e di presente, che in nessun altro luogo come qua illude ed incanta, per cui il vero attuale sembra un ideale sognato, ed il fatto trascorso un elemento della vita vivente. Finita la passione dolorosa, la passione gloriosa di Venezia grande, di Venezia bella, ridestava d'istinto l'entusiasmo cittadino, nella

sua forma più evidente e più pronta: quella dell'entusiasmo pittorico.

Ed in un giorno, la nuova pittura veneziana fu; fu, in un uomo. E tosto, da un uomo, si sparse in tutta una schiera.

E permase.

Rinata che fu, bisognava che agisse; ma, come il torpore cagionato dalla servitù politica era durato un decennio oltre la liberazione, il complesso delle forze cittadine era ancora troppo depresso perché subito alla fioritura spontanea potesse rispondere l'azione calcolata e calcolatrice. Bisognava che un primo tentativo incerto ed amorfo — l'Esposizione del 1887 — dimostrasse agli stessi veneziani la sorvivenza dell'incanto da Venezia esercitato, non solo sui privilegiati, ma sulle masse, e del desiderio di una maggior partecipazione di Venezia al movimento nuovo intellettuale, perchè quel desiderio fecondasse nello spirito di alcuni cittadini eletti, nei quali l'amor patrio non era rimasto allo stato d'inerte retorica, ma aveva provocato un lavoro intellettuale, d'intento e d'indole assolutamente moderni.

Da qui, l'Esposizione del 1895 — prima affermazione nel campo delle arti grafiche di quel progresso nei criterii estetici, che già si era così vivacemente affermato nel teatro comico (1).

---

(1) Gli espositori stranieri furono nel 1895: Pittori 125, Scultori 8, in tutto 133.

Gli espositori italiani furono: Pittori 96, Scultori 33, in tutto 129.

La cifra complessiva degli espositori nel 1895 fu di 262.

Nel 1897 gli espositori stranieri furono: Pittori 276, Scultori 22, in tutto 298.

Gli espositori italiani furono: Pittori 137, Scultori 25, in tutto 162.

La cifra complessiva degli Espositori nel 1897 fu di 460.

Il successo artistico e finanziario di quella prova fu la dimostrazione più evidente e più lusinghiera del bisogno che in tutto il mondo intellettuale era sentito di una Venezia viva, vivente ed agente, e insieme della convinzione, fattasi ormai universale, che Venezia artistica era risorta.

Non si danno i vivi, per combattere, convegno in una tomba, sia pur essa il più splendido monumento del mondo. Così, Venezia antica non sarebbe, con tutte le sue glorie, bastata a fare della Venezia d'oggi un centro internazionale, senza i veneziani artisti moderni.

Ad essi, il merito di avere dimostrato che, grazie a questo presente, l'avvenire si può collegare tra noi al passato; l'avvenire di tutti, qui.

Agli artisti delle altre Nazioni il merito di avere compreso ed accolto. Cosicchè l' Esposizione attuale è un inno elevato dai più opposti luoghi alla religione della bellezza, coi più diversi accenti, in quella patria universale che può fonderli tutti e armonizzarli. — A gloria comune.

Opere di pittura nel 1895, 373; opere di scultura nel 1895, 67; in tutto 440.

Opere di pittura nel 1897, 677; opere di scultura nel 1897, 74; in tutto 751.

Acqueforti olandesi: nel 1895, 76; nel 1897, 137.

La cifra complessiva degli abonamenti nel 1895 fu di lire 41148.

Gli abbonamenti fatti nel 1897 prima dell' inaugurazione furono di lire 37250.

Alla fine di maggio, dopo un mese dall' inaugurazione, questa cifra era salita a lire 49221.

Nel 1895 furono vendute 156 opere, per circa 360.000 lire.

Nel 1897, 239 opere, per lire 420.000.

Al felice successo finanziario contribuirono efficacemente la perfetta organizzazione municipale e l'abnegazione di tutti gl'impiegati della Esposizione, laboriosissimi, disinteressati, che si appagarono di onorarii quasi derisorii.

IL CONTAGIO DEL BELLO

IL CONTAGIO DEL BELLO

Che il bello — bene intellettuale — sia contagioso come il bene — bello morale, sia contagioso come il male istesso, basterebbe a provarlo l' organizzazione da cui sono uscite la prima, e, tanto più, questa seconda Esposizione.

In una Italia, infatti, ove chi più può e più dovrebbe si ritiene esonerato da qualsiasi dovere verso le più nobili espressioni della intelligenza; ove nè i publici uffici e le civiche responsabilità, nè la ricchezza e la posizione sociale, né la nobiltà dei natali e la tradizione gentilizia, bastano più ad inspirare, solitamente, il più lieve interesse effettivo per arte ed artisti, quella organizzazione è bastata, con la sua impronta di sincerità e di serietà quasi inspirata, a ridestare quel soffio di mecenatismo che fu già, ancor meglio che la gloria voluta, l'istinto spontaneo della vita italiana. Sicchè i cosidetti corpi morali fecero coi privati a gara nel mo-

strare la pratica persuasione della parte onorevolmente utile che l'arte deve ancora rappresentare nella vita nazionale.

E che le buone intenzioni siano ormai guidate da quel gusto senza cui esse vanno a finire all' inferno, è venuta appunto ora a confermare la donazione fatta al Comune di Venezia da un giovane patrizio, il quale onora sè stesso, dimostrando di comprendere con si illuminato amore la psiche della Patria eletta. (1)

Sarebbe, comunque, un fatto notevolissimo che un privato abbia pensato fra noi di divenire, liberalmente, iniziatore di una publica Galleria artistica; la scelta delle opere donate a Venezia dal principe Giovanelli rende quel fatto tanto più lieto, poichè ci annunzia che il bello, anche se nuovo, penetra ormai quegli ambienti elevati nello edificio sociale, da cui sembrava bandito, quasi in ragione appunto del gran posto che vi aveva occupato sino al secolo scorso.

Certo, si può osservare che tre quadri scozzesi sopra otto, eccedono la giusta proporzione, dato il numero e la importanza delle sezioni estere alla Esposizione, tanto

(1) PER LA FORMAZIONE D'UNA GALLERIA D'ARTE MODERNA A VENEZIA — Il giovine principe Alberto Giovannelli ha diretto al Sindaco di Venezia la lettera seguente:

Ill. mo signor Sindaco,

Giá da qualche tempo si sentiva notare e lamentare a Venezia la mancanza d'una Galleria d'arte moderna; e la mancanza venne tanto più avvertita quando fu così opportunamente iniziata la serie delle Esposizioni internazionali. Perchè se le nostre Chiese, i Palazzi, le sale dell'Accademia conservano i documenti meravigliosi del passato, non sarebbe certo meno utile il veder qui raccolte, senza limite di nazionalità, le manifestazioni più caratteristiche del nostro modo di immaginare e di sentire.

Mi permetta dunque, Ill. mo signor Sindaco, di esprimere il voto che tale lacuna sia colmata e di offrire al Comune, così degnamente da Lei

più che due sono del medesimo autore, con esclusione, così, di altri, sieno pure scozzesi, pur degnissimi di essere anch'essi subito colti e prescelti in questo lor primo apparire in una mostra italiana, lo Stevenson, ad esempio, ed il Hamilton; si può aggiungere che la pittura slava avrebbe saputo essere nella scelta con maggiore evidenza rappresentata dallo Schereschewski. Ma certo è pure che qualunque Galleria d'arte moderna potrebbe dirsi fortunata di possedere un quadro come quello del Tworojnikoff, di una espressione cosi penetrante e suggestiva; che Venezia è stata bene a proposito scelta nel Fragiacomo; che quell' anello di congiunzione fra Venezia e Milano che è formato dai ferraresi, brilla di estetica luce nel quadro del Laurenti; che molte fra le caratteristiche della nuova scuola lombarda distinguono il quadro del Gola; che l'omaggio reso alla pittura scandinava non poteva essere meglio indirizzato che al poderoso e pur finissimo Ancher; e infine — per tornare al principio — che la grande preferenza data agli

---

rappresentato, come primo modesto contributo alla ventura Galleria, alcune opere d'arte italiane e straniere che figurano nella bellissima Esposizione da Lei presieduta. Spero che Ella e gli onorevoli Colleghi suoi della Giunta accetteranno la mia offerta come tenue ma sincero e cordiale segno di affetto verso Venezia.

Con tutta stima e considerazione,

Torino, 11 maggio 1897.

devot. mo
ALBERTO GIOVANNELLI.

ELENCO DELLE OPERE OFFERTE: Ancher Michael, Copenaghen « Pescatore di Skagen » — Brough Robert, Aberdeen « Tra sole e luna » e « Sant'Anna di Brittany » — Fragiacomo Pietro, Venezia « Al Vento » — Gola Emilio, Milano « In Brianza » — Laurenti Cesare, Venezia « Fioritura nuova » — Newbery Francis Henry, Glascow « Sotto la luna » — Tworojnikoff Ivan, Pietroburgo « Una ragazzina ».

scozzesi prova che chi a scelto — sia egli il giovane principe, sia qualche suo delegato — ha perfettamente compreso e giustamente voluto fare rilevare tutto il significato estetico che la scuola di Glascow ha inteso dare alla sua recisa e clamorosa separazione dalla scuola inglese.

Ora, sia personale la scelta stessa delle opere, o sia nel Giovannelli, oltre al merito della munificenza, quello di essersi affidato a persona di così sicuro ed acuto criterio estetico, nè muta l'importanza sociale del fatto, nè può menomarsi la letizia che deve produrre il vedere finalmente così bene comprese, da chi comprendere può non indarno, la missione sociale della ricchezza nei suoi rapporti coll'arte, e la missione sociale, ad un tempo, dell'arte medesima.

La quale, meglio che restringersi, come vorrebbe il Nordau, ad un compito esclusivamente socialista, adempie ad un dovere molto più vasto e complesso, e non meno legittimo, quando riesce a dare inspirazione ed espressione estetica alle funzioni della vita publica, alla educazione intellettuale delle masse, ed a quei piaceri individuali, la cui nobiltà, se di tale indole, e la cui stessa benemerenza umanitaria, nessun pregiudizio di organizzazione socialista potrà mai giustamente contestare.

E potrebbe tanto meno, dinanzi ad una esposizione come questa, che tanto abbondantemente dimostra sparsa in tutte, o quasi, le nazioni pittoriche, una elevatezza d'intenti, una coscienza del sacerdozio artistico, un istinto e un intento altamente psicologico.

L'espressione ne è, naturalmente, varia e diversa a seconda, non solo dell'indole individuale, bensì dell'am-

biente nazionale: ma, sia la semplice visione che il pensiero riflessivo, sia la ricerca tecnica che l'obbiettivo morale, sia l'osservazione diretta che la manifestazione sistematica, appaiono, in belgi e in olandesi, in americani e in italiani, in scandinavi ed in slavi, in tedeschi ed in inglesi, in scozzesi ed in solitarii; appaiono, così rispettosi della verità naturale e della sincerità spirituale, che non si può a meno di compiacersene con l'arte mondiale, e vivere tranquilli sui suoi attuali atteggiamenti, quantunque non tutte le arti pittoriche, e specialmente scultorie, del giorno, sieno dalle relative sezioni completamente rappresentate.

In generale si domanda all'arte qualche cosa di diverso e di più di un semplice godimento egoista; si comprende che quanto della propria anima è destinato agli altri, deve trovare una corrispondenza qualsiasi con ciò che agli altri interessa o si riferisce; che l'arte deve avere una fede di nascita completa, e pel tempo e pel luogo, ed una ragion d'essere, oltre che nella disposizione personale dell'artista, nell'indole o nelle circostanze specifiche dell'ambiente; che, nè la tradizione locale dispensa dall'obligo della nuova originalità, nè la mancanza di tradizione giustifica l'adozione di una falsariga altrui; che la pura tecnica non è per sé stessa uno scopo, oggi specialmente, in tanto liberalismo d'indirizzo intellettuale, dato pure abbia potuto esserlo, localmente, in qualche periodo di ribellione o di rivoluzione; come, d'altronde, non è dato al pensiero fare completa astrazione dal mezzo che esso sceglie per esprimersi.

Si comprende questo, nei più diversi climi e nei più vari indirizzi nazionali e individuali. E nulla può ser-

vire a spargere per tutto il mondo questo contagio di una estetica così bene e così largamente intesa, come tali esposizioni, in cui tutti hanno reciprocamente da apprendere da ognuno, nella magìa di un ambiente e nella sapienza di una organizzazione, che più bello, che migliore non si potrebbe augurarsi.

GLI ULTIMI VENUTI

Un paese, il Nord-America, di cui la vecchia Europa affetta di negare il senso estetico, mostra all' Esposizione che, se ultimo é penetrato nel regno dell'arte, può, come in quello del denaro, aspirare ad occuparvi uno dei primi posti.

Naturalmente, non tutti gli artisti americani sono così nell' intimo loro ambientati, da poter produrre in un ambiente, il loro naturale, che, certo, nel suo insieme, meno dei nostri sacrifica all'arte. Ma, vivano pure in Europa, ed abbiano magari sentito la necessità di dande artistiche europee, l' importante è che, giunti a possedere gli elementi della tecnica, non si sono lasciati impressionare dal bello tradizionale dei maestri antichi, né dal bello convenzionale dei moderni maestri; ma si applicano a riprodurre il vero ed il bello come debbono apparire all'occhio ed alla mente di uomini intelligenti ed esteticamente capaci, appartenenti ad un paese,

il quale, per fortuna sua, non ha storia estetica, quindi non può avere tradizioni.

Un paese, per conseguenza, che, all'atto pratico, lascia ad ognuno dei suoi libera e indipendente la coscienza artistica, al pari della vita materiale; che permette lo sviluppo originale di ogni individualità; e che non è e non si mostra per nulla vincolato da nessuno di quegli impegni morali col passato, che premono i nuovi sin dalle fasce, nei paesi classici del bello artistico.

Ora, di pittori americani che, o hanno studiato, ma hanno voluto dimenticare la scuola, come in letteratura il Bret Harte, o non hanno studiato affatto — nel vecchio senso europeo — come in letteratura il Mark Twain, se ne son presentati parecchi.

Non che essi abbiano voluto darci, come il primo, una pittura di colore essenzialmente locale, o tentino, sull'esempio del secondo, una pittura umoristica: nessuna scena più o meno californiana o pensilvana; nessun atteggiamento intellettuale che intenda produrre un contrasto pittorico, ad esempio, col simbolismo della pittura inglese.

Soltanto, una freschezza, una semplicità di impressioni, una sincerità di espressione, che, mentre non richiamano nulla di ciò che da quattro secoli si è abituati a vedere nell'arte, permettono di credere che, anche senza i quattro, i cinque, sei secoli di pittura gloriosa, la visione di questi ultimi venuti avrebbe potuto prendere naturalmente forma pittorica; e che, in ogni modo, bastano a dare alla pittura americana ciò che l'arte, al pari della vita, deve possedere anzitutto: un carattere.

Ora, certo è che, astrazion fatta da quel colore del

tempo e del luogo che deve costituire la fisonomia fondamentale di quasi ogni opera d'arte, non si può negare ammirazione ai ritratti del Sargent; ma, date le sue indiscutibili attitudini pittoriche, é pure il caso di rammaricarsi che gli eventi della sua nascita e della sua vita, rendendolo di fatto un artista europeo, non gli abbiano consentito di imprimere all'arte sua il suggello della sua patria d'origine.

Meno fortemente di lui costituiti per la pittura, possono magari ritenersi l'Alden e l'Alexander; ma, certo è che, davanti a questi due, anche un ignaro della patria loro é condotto a pensare ad artisti di precedenti diversi da quelli dei più noti europei.

Nelle figure di costoro, come in quelle del Tarbell, e del Rolshoven, e nelle impressioni dell' Herzog, nessuna ricerca, nessun convenzionalismo: bensì, la scelta di un motivo rispondente alla propria indole pittorica, come il più spesso, nella vita pratica americana, si sceglie la via della fortuna, a seconda del caso e della propensione individuale. È indarno, che questo e quello ha studiato col tal maestro, vissuto in quel tal centro europeo; in essi, l' influsso indigeno é rimasto più forte della scuola; tanto che sembra essi abbiano voluto, studiando, rendersi ben conto di questo e quel meccanismo della pittura europea, soltanto per meglio riuscire ad evitarne nell'arte propria l'applicazione.

Se vi é una pittura attuale a cui questa essenzialmente americana possa accostarsi, é la pittura scozzese. Ma ció avviene perchè la scozzese ha voluto ora essere una pittura assolutamente nuova, originale, indipendente, e da quella, l' inglese, alla quale sembrava dovere rimanere collegata, e da tutte le altre. Soltanto, che negli

scozzesi é stato un atto di volontà riflessiva e calcolatrice; e in essi si può quindi dire che il merito sia stato maggiore. Negli americani, é istinto naturale, è il senso innato della libertà e della indipendenza, portato dalla vita nell'arte.

Certo, non tutti gli occhi europei sono oggi fatti per gustare a prima vista una estetica come questa, nella quale l'assenza di ogni artificio sembra spingersi sin quasi a trascurare ogni ragione d'arte pittorica. Sono generalmente, gli occhi europei, abituati ad una estetica che fa sua legge delle difficoltà, che le accumula, per darsi il vanto e il piacere di superarle; che pone il suo amor proprio nel cospargere di ostacoli la via dell'arte, di ostacoli che non sono affatto inerenti alla esplicazione dell'arte stessa, ma che vengono considerati come la pietra di paragone della eccellenza pittorica. Così come parve eccellenza finale di musicale abilità, in tempi da noi non lontani, l'astruseria negli autori, l'acrobatismo negli esecutori.

Ma, se l'occhio europeo riesce a perdere per poco la memoria, e a fermarsi sopra queste opere, da cui emana d'altronde una suggestione sottile, lo vincerà man mano come un senso di riposo, come un senso di sollievo, e vi rimarrà piacevolmente costretto. Così, come, dopo gli artifici oratorii di un abile parlatore, può sollevare, riposare, la parola ingenua e limpida di qualche anima giovinetta; così, come, aprendo le imposte di un ricco appartamento, solleva e riposa la vista di una campagna, magari anche monotona, e punto *pittoresca.*

Anzi, l'appunto che si può muovere dagli esteti tradizionali a tale pittura essenzialmente americana, è pre-

cisamente questo: di essere poco o nulla pittoresca. Ma, a questo proposito, bisognerà bene che la tradizione si rassegni, e dischiuda a due battenti la propria porta all'ultima venuta; come il vecchio mondo, per quanto a tutta prima sorpreso e formalizzato dalla esistenza di un nuovo e grande Stato republicano, in cui tutto era appunto, non solo vasto, ma nuovo, ha finito per dovere attribuirgli una delle prime parti nella vita internazionale.

Così, si è arricchita di forze giovani, vigorose, l'umanità; così, si è sentita confortata a progredire.

Ed altrettanto deve avvenire nell'arte, ed avverrà. Anzi, già sta avvenendo.

DUE TRADIZIONI

I

Un piccolo paese, diviso dalla natura e suddiviso dalla storia; relativamente scarso di numero, per quanto popoloso, di fronte alle maggiori entità umane, quindi assolutamente scarso di forze vitali; il quale riesce a rinnovarsi consecutivamente, e a rimanere, in sempre diverso modo, originale, è certo un paese degno di considerazione e di studio.

Ed è appunto il caso del Belgio.

Composto indarno, invece che d'una, di due unità etnografiche; parlante due lingue; indarno stretto, contemporaneamente e successivamente, da tre grandi Stati, non solo perviene a costituirsi una fisonomia tutta moderna, ma può in essa servir d'esempio e di modello a quant'altri popoli meglio sembrerebbero dalla natura e dagli avvenimenti dotati per giungervi.

Stato Costituzionale, offre il perfetto funzionamento delle istituzioni monarchico-liberali; Stato Parlamentare, la vicenda dei partiti al Governo vi si svolge come nello Stato maestro del parlamentarismo; paese industriale, gareggia coi più potenti; Stato neutrale, prende posto pur tuttavia tra i grandi conquistatori di continenti. — Esso ripete, infine, in diverso suono, ma in ugual grado, il fenomeno dei piccoli-grandi Stati italiani medioevali.

Quel fenomeno non sarebbe completo, se non si verificasse nell'arte come nella vita — ed ecco appunto il Belgio che, possessore di una grande tradizione artistica, sa non rimanerne vincolato, e, pur senza rinnegarla, dire anche nell'arte una parola nuova.

La pittura belga, fiorente infatti su quello stesso suolo che inspirò e produsse i miracoli della classica fiamminga, è moderna, non nella tecnica soltanto, ma nello spirito; è anzi fra le caratteristiche pitture del giorno, e, studiata che sia nell'avvenire, rivelerà a prima vista la data di tempo; mentre, a stabilire la sua data di luogo, gioverà assai più la conoscenza dell'attuale vivo Belgio, che non quella della gloriosa pittura che l'ha preceduta.

Questa, anzi, ha potuto apparire come la fioritura spontanea di una genialità naturale in una serie d'individualità, ma in relazione non intima coll'atteggiamento della vita nazionale, e col carattere, veramente indigeno, dell'arte architettonica e dell'arte industriale. Mentre l'attuale arte belga pittorica è un portato diretto della natura come si presenta, e della vita come si svolge. E in ciò risponde al carattere può ben dirsi universale dell'arte moderna, la quale è democratica, in questo

senso: che riceve la sua inspirazione, assai più che dalla egoista suggestione dell'artista sopra sè stesso, dalla influenza che si esprime da tutto l'ambiente circostante: fisico e morale.

Naturalmente, le eccezioni non mancano. Il Khnopff, ad esempio, il quale — chi sa? — deve forse all'origine straniera quel meno pronunciato carattere indigeno, per cui, mentre sembra aspirare alla tecnica di Alma Tadema, è poi spiritualmente posseduto dal simbolismo; il Vanaise, il quale, come se la Fiandra fosse ancora il possedimento di una Spagna prepotente, ha talmente subito il fascino dei moderni coloristi spagnuoli, da perdere interamente, pel loro, il color suo locale; il De Groux, il quale sembra smanioso di quella stranezza che vuole apparire originalità, al punto da nascondere la vera, innata, quale che sia, sua indole pittorica. Ma, in generale, i pittori belgi, sieno valloni, sieno fiamminghi, e per quanto riflettenti le speciali caratteristiche delle due razze, affini a francesi e ad olandesi, sono, e si presentano, belgi anzitutto, e belgi del giorno.

Si potrà trovare che nel Courtens, alla tecnica eccellente, non sempre corrisponde una evidente pari intensità di espressione, sicché i suoi quadri si ammirano più che non appassionino. Ma la serena equità dell'artista produttore, tanto più risulta e si fa rispettare in lui, quando si considera, nelle opere dei suoi allievi, il rispetto con cui egli ha consentito che liberamente svolgessero la loro diversa individualità.

Ne abbiamo qui due, eccellentemente e variamente originali, il Gilsoul, il quale in ambo i suoi quadri, il Kuhstohs, il quale specialmente nei *Vecchi*, ci danno una nota locale e personale così intensa e così eloquen-

temente resa, da bastar da soli all'onore di una sezione, la cui fisonomia di amore alla semplicità, alla verità, alla sincerità, è bene delineata, del resto, anche nel Leemputten.

Ma che nel quadro del Baertsoen, più che in ogni altro qui esposto, si afferma e si eleva.

Poesia del vero, verità della poesia naturale; effetto squisito e vasto insieme, raggiunto con una evidente, parlante sobrietà somma di mezzi; bandita ogni ricercatezza, non solo, ma, all'aspetto, persino ogni volontà; l'autore, scomparso interamente di fronte al soggetto; il pittore, inavvertito nella pittura, cosicché la pittura non risulta che come una evocazione della realtà; tutto l'orgoglio individuale dell' artista sostituito dalla adorazione pel soggetto, come, per soggetti come questi, così giustamente domanda John Ruskin. Ecco quella *Sera sulla Schelda*, che illumina pittoricamente, e psicologicamente rende trasparenti, anche a sguardi opachi, artistici veri, che dinanzi a questo quadro più non si discutono, nè più sembrano discutibili.

Va, pittura belga, sulle limpide acque! Tu navighi verso la gloria.

Ma è serbato, in questa sezione, alla scultura, dimostrare come l'arte volontaria, soggettiva, abbia anch'essa, debba anch'essa avere, il suo posto, come il suo compito.

Ciò, non tanto nel Van der Stappen, troppo questa volta, insufficientemente rappresentato, e nel Dubois, che troppo risente la viva influenza francese, e neppure nel Charlier; ma nel Meunier e nel Braecke.

Il primo col suo *Scaricatore*, e specialmente col *Falciatore*, conduce l'arte dinnanzi a quei moderni problemi

sociali, intorno a cui essa deve pur dire — e l'ha già detta anche in Italia — la sua parola plastica, come pittorica; e lo fa in modo così corretto ed efficace insieme, che il classicismo più rigoroso non avrebbe di che protestare, mentre non può che compiacersene il senso per eccellenza della attualità artistica.

Alla evidenza del secondo, più che nuocere, giova quasi il ricordo delle ormai classiche figure rurali del Millet, la cui rudezza di linee, nella intensità suprema di una espressione semplice e pura, è qui riprodotta senza discapito di una originalitá, la quale si esplica nella intenzione essenzialmente scultoria del gruppo, egregiamente espressa, pur nella difficoltà degli atteggiamenti.

Sicchè, doppia, completa, è, ed appare, in questa sua, per quanto ristretta, sezione, la parola nell'arte di questo piccolo paese, indarno diviso dalla natura e suddiviso dalla storia, scarso di numero, ma ricco di significato umano; indarno stretto da entità etnografiche e politiche vaste e potenti. Non gli bastava il passato; non gli bastavano Van Eyck e Rubens, Van Dyck e Teniers; ha voluto, vuole anche nell'arte, l'avvenire.

E l'avrà.

II

Nè gli olandesi son da meno dei belgi.

Il nuovo Belgio pittorico è più individualista — e si comprende, data la geografia fisica e politica e storica, data la doppia e diversa etnografia del paese. Carattere essenziale della nuova pittura olandese è, invece, più che l'individualismo, la maestranza. Nei suoi molti

migliori, essa è conforme — il che non significa tuttavia che essa sia uniforme. Una parentela, non solo intellettuale, ma tecnica, collega tutti questi pittori, per l'influenza generale, e generalmente forte ed intensa, che su di essi esercita l'ambiente. La comunanza del carattere si potrà riscontrare in grado pari a questo in altre pitture di paesi nordici; in grado maggiore, no.

Mentre, adunque, una specie tranquilla di benessere ottico ed estetico, possiede, subito, all'entrarvi, il visitatore, in questa sezione, ove nulla nè offende, e neppure troppo vivamente colpisce, le opere che la costituiscono si delineano all'occhio, e intellettualmente si discernono, con una lentezza, la quale, se non è amica del focoso entusiasmo, nulla toglie, alfine, alla efficacia di una convinzione ragionata e profonda.

É quindi una sezione educatrice, specialmente degli occhi meridionali. Non che il compito ottico della pittura debba considerarsi ristretto a questa mitezza, a questa così limitata luminosità: ad altri cieli, ad altri soli, la gloria di quegli splendori che rallegrano la vista, come la vita. Ma questa specie di visione riflessiva, oltre che suadere ad una opportuna serietà pittorica, può apprendere agli estemporanei della visione a tenersi in guardia contro le lusinghe ingannatrici di quelle luci, che finiscono per essere riprodotte in iridescenze evanescenti, naufragio della robustezza, della solidità.

Quanto non avrebbe giovato un corso di Olanda a certi giovani pittori napoletani, meteore fugaci del successo, la cui fama, clamorosa come i loro quadri, svanì, per deficienza di fondamento, prima di toccare la gloria!

E quanto può ancora giovare a tanti altri artisti italiani, che si esauriscono prima ancora della loro gio-

ventù, il constatare lo scarso o niuno effetto che la piena, la trascorsa maturità, che la stessa vecchiaia, esercita sulla potenzialità di queste fibre artistiche, che, raggiunta, stentatamente magari, la eccellenza pittorica, più non la perdono!

Vero é che essi sono, in ciò, coadiuvati dal genere di un'arte, che non sembra richiedere nessuna virtù essenzialmente giovanile. Una ammirazione, sia pure esente d'invidia, non possono non destare, tuttavia, vecchi come il Bisschop, il quale mostra, specialmente nel *Raggio di sole*, di saper sempre interamente riuscire là ove vuol giungere; come il Joseph Israels, il quale altra vendetta mostra di non voler trarre dal tempo, che quella di perpetuarsi, oltre che in opere, sempre egregie, in un figlio, l'Isaac, che lo emula in serietà, pure in una simpatica chiarezza, in una piacevole baldanza.

Nè minor promessa di artistica longevità danno i due Mesdag, marito e moglie: quello fido sempre alla sua Schweningen, che gli ha fornito le linee più caratteristiche della sua fisonomia pittorica; questa così aliena da ogni artistico lenocinio, come potrebbe essere la fibra più virile; danno il Ter Meulen, fido sempre a quelle greggie, da cui più d'uno dei nostri pittori ha appreso a *vedere*, a *sentire* ed a rendere quel tal vero; il Maris, dai miti pascoli; il Neuhuys, dai paciferi interni; il Van de Sande, e, dopo di lui, il Du Chattel.

Che se in questi due ultimi appare meno accentuata quella impronta locale, che si perde quasi interamente, per ragione di dimora, nel vecchio Roelofs e nel Pieters, essa riappare ingentilita nel Jansen, nel Dake, nel Tholen, e più caratteristica che mai, in quella *Edizione del mat-*

tino dell'Henkes, che dice sull'ambiente olandese assai più di molti volumi.

Ma non è, quell'ambiente, pace soltanto — la tradizional pace. Se le *Filatrici* del Kever ci danno, infatti, una eccellente riproduzione del vero, senza seconda intenzione, l'intenzione di un'arte socialmente suggestiva risulta evidente nel quadro del Josselin de Jong, non solo pel titolo *Le povere contadine*, ma per l'espressione di affanno fisico e di miseria morale da lui voluta imprimere, non solo ai volti, ma alle persone tutte delle sue donne, bestialmente intente alla più ingrata bisogna.

Nè si può non ricordare dinanzi a questo quadro, che il movimento sociale-rivoluzionario, se non è forse molto esteso nella ricca, industriosa Olanda, non è men violento per questo. E senza interesse non potrà certo riuscire l'influenza che quel movimento sarà per esercitare sull'indirizzo dell'arte.

Sin qui, essa si è limitata a volere che l'eloquenza della miseria uscisse dalla semplice sua esposizione. Impersonalissimo era, ad esempio, come riproduzione di soggetto, quel quadro *Donne di pescatori*, che l' Israels qui espose nel 1895; eppure, di rado anche una pittura volontariamente suggestiva raggiunse una tale intensità di espressione: l'eloquenza non è, in tale arte, minore, ed è più dolcemente persuasiva. Ma la violenza batte ormai imperiosa anche alle porte della vita olandese, e il rumore non può passare inavvertito, neppure in quei palagi regali, neppure in quei teatri, fra quei danzanti cori e fra quei loro corteggiatori spensierati, di cui il Van der Waaiy ci ha dato così gustose macchiette.

Epperò, nulla di strano che anche la pittura si metta della partita. Essa perderà forse di spontaneità ingenua,

ma guadagnerà in calore, mostrando di partecipare direttamente, non più come semplice spettatrice, ma come attrice convinta, alla modificazione della vita e del carattere nazionale.

Guai, però, se essa lo farà per progetto. Essa godrà di una voga momentanea, ma neppure la eccellenza tecnica potrà salvarla dalla caducità.

Certo, é difficile oggi il completo assorbimento dell'artista nell'arte; la vita individuale può oggi assai meno di un tempo fare astrazione dalla vita circostante, così da poter evitare l'influsso di tendenze, di atteggiamenti, sieno pur momentanei, ma che, a ragione o a torto, occupano ed appassionano, sia la generalità, sia una parte ingente dell'esistenza e delle manifestazioni sociali. Ma, pure consentendo a farsene l'interprete, o risolutamente volendolo, non deve mai l' artista dimenticare che la finalità dell'arte è l'arte, specialmente come riproduzione della natura.

Anzi il *non dimenticare* è già un difetto; quando l'artista ha bisogno di *ricordare* questa verità fondamentale egli ha già incominciato a fallire.

Bisogna che egli spontaneamente la *senta*.

LA STASI FRANCESE

Uno dei fenomeni che più interessano alla Esposizione l'osservatore, non puramente tecnico, ma comprensivamente intellettuale, è il mutismo della sezione francese; tanto più che, se anche mediocremente al fatto dell'attuale complessivo andare dell'arte, egli sa che tutto l'insieme della odierna pittura, quella compresa degli artisti che qui non hanno risposto all'appello, non è molto più eloquente in Francia di quanto qui non appaia.

E, invero, da gran tempo la Francia non aveva politicamente e socialmente pronunciata una Parola nuova, una Parola viva, con tanta costanza, con tanta conseguenza come ora. Certo, le istituzioni republicane, la tendenza democratica, non sono per la Francia cosa insueta; ma assolutamente senza esempio è in quel paese, sin qui così mobile e variabile, la durata di quelle istituzioni, la larga pratica e il progressivo, ragionato

svolgimento di quelle tendenze. Sia pure che la Republica ha potuto assodarsi e consolidarsi, per la assoluta mancanza di qualsiasi pretendente simpatico e serio: sia pure che ha potuto accreditarsi diplomaticamente nel mondo monarchico, perchè, la terza, a differenza di quelle che l'hanno preceduta, si limita a fare una propaganda puramente interna, e mira a convertire i *monarchici* francesi, mostrando invece il più entusiastico ossequio pei *monarchi* stranieri; sia pure che la legislazione e l'amministrazione s'informino ancora in Francia a criteri che si possono trovare men liberali di quelli che si applicano e si esplicano in paesi che di republica non hanno il nome, e che molta strada vi si abbia ancora a percorrere per attuare, anche ragionevolmente, i postulati dei partiti cosidetti socialisti.

Non è men vero, che, politicamente e socialmente, la Francia rappresenta ora un fatto nuovo nella storia della Francia stessa e di tutta l'Europa moderna.

Ebbene, se quel fatto ha avuto ed ha ancora la sua ripercussione nella letteratura, specialmente romantica, ancora la pittura non vi ha menomamente risposto.

Il romanzo di Zola non è senza precedenti: basta, a saperlo, ricordare i De Goncourt e Flaubert; si potrà discutere il suo valore essenzialmente letterario. Certo è, comunque, che per la sua stessa mole e per la sua stessa brutalità, esso costituisce un edificio interamente a parte in quella magnifica e complessa città intellettuale, che è costituita dalla letteratura francese di questo secolo. Si può bensì ammettere, si deve fors'anco, che, sino a Zola, tutta la varia, multiforme, ma sempre attraente produzione letteraria francese, non è stata, quasi, che una derivazione della tumultuaria rivoluzione

del 1830; ma, con lui, si chiude un'èra e se ne apre indiscutibilmente un'altra. Egli stesso, coi suoi procedimenti uniformi e sistematici; i suoi discepoli, coi suoi difetti e senza le sue virtù, potranno sminuire il valore delle singole opere, e fare ripugnare dalle comuni tendenze; potranno i suoi competitori successivi, potranno i decadenti, i simbolisti, cercar di affermare tendenze diverse; certo è che, per lui principalmente, la terza Republica può dir di aver avuto, di avere, una letteratura romantica sua propria, e, quel che è più, una letteratura di cui esistono razionalmente le origini, negli avvenimenti da cui quella Republica è uscita, e nella fisonomia che vi è andata assumendo la società.

Ora, se altrettanto non è avvenuto per la musica — la quale non è in Francia e per la Francia un'arte essenziale — è pure mancato per la pittura. La quale si può dire invece sia stata per la Francia moderna, quel che la musica appunto per l'Italia, dal seicento sino a tutta la prima metà di questo secolo.

E, infatti, come fu della più giovane fra le nostre arti, la pittura in Francia, affermatasi relativamente tardi quale arte nazionale, ha così velocemente percorso la sua parabola, che si può dire abbia in pochi decenni raggiunto la eccellenza in tutti quanti i suoi generi, passando trionfalmente attraverso tutte le fasi della tecnica, e animata da tutte quante le più nobili e vaste inspirazioni intellettuali. Essa ha accompagnato, se non pure preceduto, lo schiudersi della rivoluzione letteraria; pur sapendo mostrarsi da questa indipendente, ha saputo rispondere a tutte le varie esigenze estetiche da quella rivoluzione provocate; ha raggiunto, persino con maggiore varietà di espressioni, la eccellenza del ro-

manzo e del teatro, se pur non l'ha superata; e, mentre quelli già tornavano sopra sé stessi, come spossati dall'abbondante, meravigliosa produzione, essa ha saputo assumere nei quadri militari patriotici, prima del Neuville, poi, in minor suono, del Detaille, un'ultima, eloquente, commovente fisonomia, assurgendo, con le sventure della patria, e col suo pentimento, ad altro, superbo, nobilissimo volo.

Ma poi si é fermata, si è fermata al disastro. La rigenerazione non ha ancora avuto la sua parola per lei; tutti i nuovi agenti e reagenti umani e sociali, sono rimasti ancora per lei senza significato.

Sicchè essa oggi sta.

Certo, nessuno potrà pretendere che essa cammini e parli col farraginoso quadro del Rochegrosse, nel quale il valore tecnico di qualche particolare non basta affatto a rendere l'impressione dell'*angoscia umana;* nè che *dica* veramente cosa nuova la pretesa del Béraud, di volere rendere il Cristo tradizionale in un ambiente moderno, fisico e morale.

Sarebbe un dar prova di scarsa amabilità il volerne a quei da lungo tempo celebri artisti, come il Constant, il Bonnat, il Carolus-Duran, l'Henner, il Puvis de Chavannes, che qui hanno graziosamente consentito ad esporre, ad omaggio verso Venezia gloriosa; ma, certo è che, constatata ad onor del vero la costante freschezza delle impressioni del Monet, e riconosciuto il vario, singolo valore personale del Billotte, del Binet, del Carrière, del Cottet, del Dagnan-Bouveret, si deve pure riconoscere che essi, non più degli altri loro contemporanei qui non presenti, non riescono a dare all'attuale pittura francese un carattere spiccato e saliente.

Per trovare il quale, bisogna fermarsi a qualche opera di artisti stranieri, come gli svizzeri Massip e Palezieux: la prima forte nel ritratto, il secondo emulante quasi, nei suoi *Pescatori bretoni*, la potenza del danese Ancher; o, allo Smith, il quale sembra, dalla pittura come dal nome, straniero; o, ciò che è ancor più notevole, volgersi a qualche francese come il Blanche, che, per dimora, per studii, per famigliarità, abbia subìto l'influsso anglo-sassone.

Ciò, mentre la scoltura francese — qui non rappresentata affatto, poichè il Rodin non vi rappresenta bene neppure sè stesso — può vantarsi di aver prodotto dopo il 1870, e di produrre ancora in parte, con una originale e squisita fusione di serenità classica e di espressione moderna.

Ma é così viva e sparsa e solitamente feconda la geniale intellettualità francese, che certo la stasi attuale della sua pittura, non è che momentanea. Certo, essa stà preparando la sua rinnovazione. Che questa sorga, si manifesti, brilli, e ben vigorose dovranno essere le altre pitture nazionali, per sapere resistere al fascino che ne emanerà.

Come emana, sempre, per fortuna e per disgrazia, da tuttociò che é francese.

LE DUE VIE
DELLA PITTURA TEDESCA

Sono le due vie della intera vita nazionale germanica, l'una ricalcante le orme del passato, mirante l'altra all'avvenire.

Dall'un lato va la Germania che sembra volere ripetere la parola medioevale: quella dell'assolutismo monarchico, della fede formalista, del feudalismo in azione; che fa suo dritto della forza; che segna e distingue le gerarchie terrene, non solo in società, ma perfino nell'esercito, il quale deve essere l'immagine vivente della Nazione, e nel quale, tuttavia, nei cui alti gradi, non si ammette capacità d'ingegno e genialità d'attitudini, senza il privilegio della nobiltà dei natali; che inaugura la politica coloniale nei modi crudeli che troppi processi hanno rivelato, e che troppi uomini autorevoli han cercato di giustificare, nella inchiesta che quei processi hanno provocato (1); che alle pretese, sieno pure eccessive, del

(1) **Franz Giesebrecht** : *Neue Deutsche Rundschau.*

femminismo, risponde con l'assoluta e brutale ostilità della maggior parte dei professori universitarii (1); che non affitta i proprî soldati, come si affittavano gli svizzeri di un tempo, ma affitta i proprî generali, rinnuovando così un concetto del militarismo in assoluta opposizione col carattere moderno degli eserciti nazionali; che bandisce ogni ideale dalla sua politica, come vorrebbe bandita ogni volontà dalle masse; che racchiude, infine, la vita, entro un cerchio che è, per gli uni, *obbedienza*, per gli altri, *onnipotenza*.

È la Germania che si ammira, ma che non si può amare.

L'altra, divida o no concetti politici e sociali eccessivi e ingannatori, è la Germania la quale ha compreso che essa non ha potuto unificarsi soltanto per riprodurre il passato; che l'impero tedesco doveva essere e rappresentare tutt'altra cosa del Sacro Romano Impero; che la nuova Berlino, non più soltanto prussiana, ma germanica, non doveva rifare la vecchia Vienna; che non indarno doveva avere trionfato la Riforma religiosa in quella Nazione che, prima, aveva percorso e trasfigurato, in Europa, tutta quanta la parabola filosofica, e che poi aveva trasformato finalmente la scienza dell'individuo in un grande e nuovo studio della società; che prima aveva dato forma, significato, valore scientifico, a concetti umanitarî, aventi sino allora carattere poco più che empirico; che, avendo glorificato la scuola e attribuitole il principal merito delle sue rivendicazioni e delle sue vittorie, tanto più era in dovere di sentire e di dimostrare che non può esservi scuola proficua e feconda senza libertà, e che,

(2) *Questionario Arthur Kirchhoff, 1897.*

dalla scuola, doveva il liberalismo estendersi a tutte quante le espressioni dello Stato.

Questa è la Germania che si può discutere, ma che si deve amare.

La prima ha potuto essere necessaria; e, se si pon mente alle diffidenze ed alle ostilità con cui i fondatori della ricostituzione nazionale hanno dovuto combattere per portare la Patria all'unità ed alla potenza, si è indotti ad ammettere che necessaria essa fosse assolutamente: bisogna spesso condurre i popoli, come i bimbi, al bene, loro malgrado. Ma, raggiunto lo scopo, la seconda ha ben diritto di vivere, di svilupparsi, di respirare a suo grado; ed è il contestarglielo un errore, che non sarà senza conseguenze sulla solidità dell'edificio nazionale.

Ora, l'arte, sincera in Germania forse più che altrove, riflette fedelmente queste due tendenze — ben note, del resto, nell'arte stessa, quantunque forse non molto ancora considerate in tale loro rapporto coi rimanenti fenomeni sociali. Ed entrambe sono qui eloquentemente rappresentate, la prima anzitutto dal Leibl, la seconda dal Liebermann.

Dico il Leibl, ad onta della presenza del Menzel e del Lenbach, perchè quello è giustificato dalla età più che ottantenne in una inspirazione artistica nella quale ha raggiunto la così universalmente riconosciuta eccellenza; mentre questo, essendo essenzialmente il pittore del ritratto, trova il più spesso la sua spiegazione nel carattere delle figure da lui riprodotte: e valga per tutti gli altri suoi, questo meraglioso ritratto del Döllinger, la cui testa nessun'altra pittura avrebbe potuto rendere con sì efficace esattezza.

Il Leibl, invece, relativamente giovane, e pittore gene-

rico, avrebbe potuto, volendo, sentire e rendere l'afflato dei nuovi tempi; mentre, sia natura, sia progetto, egli è rimasto pittore fedele alla tradizione, il pittore anzi della tradizione; ed ha saputo raggiungervi un tal grado di esattezza, che i suoi *Bracconieri* — quadro da galleria, quadro che da una galleria d'arte antica, sembra appunto uscito — raggiungono una perfezione quasi irritante; e che, come fosse il ritratto di un vecchio, è dipinto quello del *giovanetto in cravatta bianca.*

Pittura, dunque, veramente insigne, ma che non dice il suo tempo, seppur dice il suo paese, o parte almeno del suo paese: quella Germania che, come essa pittura appunto, ricalca — dicevo — le orme del passato.

Un'idea della Germania moderna di sensi e liberale, si ha invece, non solo dinanzi alle opere del Liebermann, il quale avrebbe potuto essere rappresentato ancor meglio che dalle sue *merlettaie* e dal suo *ritratto*, pure egregi; ma nel costatare l'influenza da lui esercitata, e dalla di lui tendenza, sopra tutta una serie d'artisti, i quali, più o meno giovani d'anni, provano di esser tali, comunque, d'aspirazioni; e che, qualunque sia la scuola pittorica germanica d'onde sono usciti, a qualunque corporazione ed associazione sieno affigliati, mostrano di ritenere che, pure rispettando, non si deve imitare il passato, e che vi è una maestra più animatrice della tradizione: la natura.

Non parlo tanto dell'Uhde, il cui concetto personale della nuova pittoricità del Cristo, come egli l'ha espresso ancora una volta nel suo *Cristo e Nicodemo*, ha origine più intellettuale appunto che grafica; nè del Dettmann, il quale riveste di una forma pittorica così personalmente determinata la sua tendenza tanto quanto simbolista; e

neppur dell'Hoecker, più versatile che perfetto, ma, comunque, efficacissimo; bensì, paesisti e figuristi in gran copia, per quanto lungi dall'essere e poter dirsi imitatori — il Liebermann ha anche questo merito — purché nati dopo il 1850, hanno, più o meno inscientemente, aspirato l'aria che il soffio del Liebermann aveva fecondato, dal Firle all'Herterich, dalla Hitz all'Hummel, dal König all'Hofmann, dal Kaiser al Koner, dal Klotz all'Hermann, dal Leisti-Kow allo Stoeving; sino a quel Sauter, che è divenuto come l'anello di congiunzione tra la pittura germanica d'intendimenti moderni, e la pittura anglo-sassone.

La quale, nel suo ritorno sul passato, ha pure avuto un senso di novità, che manca alla tradizionale pittura germanica, mentre poi ha in parte mirato ad espressioni assolutamente inedite.

Vero è che, in compenso, può la Germania politica, se non pure pittorica, aspirare al vanto di una maggiore sincerità, di quella politica britannica, la quale procede bensì con la Bibbia in una mano, ma col fucile nell'altra, e che, se a parole è meno brutale della tedesca, non lo é meno nel fatto.

A quanto almeno pretende Oliva Schreiner, nei suoi libri sud-africani, i quali mirano a riuscire contro mr. Cecil Rhodes una requisitoria che potrebbe essere sottoscritta anche dagli uomini di Stato tedeschi... se non fosse l'inchiesta della *Neue Deutsche Rundschau.*

L'ANIMA SLAVA

L'ANIMA SLAVA

È forse, fra tutte le anime della moderna umanità, quella che più si esprime con un senso di sofferenza ingenita, meno austero, ma più commuovente del Fato antico.

Questo nella vita, e questo nell'arte. Un'aura tragica aleggia perennemente sulle superbe cime sociali, e giungendo sino ai bassi strati, penetrandoli profondamente, li fa fremere in modo tutto diverso da quel che agita ordinariamente la civiltà occidentale. Passata quasi senza transizione dallo stato d'ingenuità primitiva, di quasi barbarie, ad una maturità eccessiva, per quanto incompleta, la civiltà slava ha pel rimanente mondo un che di anormale, capace di destare ammirazione, orrore, ribrezzo, e magari entusiasmo, ma provocando sempre, in ogni modo, in noi, un senso di malessere; quel malessere che accompagna sempre la conoscenza delle cose morbose, sieno pure sublimi. Anima senza misura, nel

bene e nel male, come é senza misura l'autorità del suo maggior Sovrano, l'estensione del suo maggior Stato, la ricchezza di certe sue famiglie, la bassezza di certe sue classi, l'aspirazione di certi suoi spiriti, essa comprende, senza fonderli, tutti gli eccessi, e dell'eccesso sente e dimostra l' inevitabile, più o meno cosciente, tormento.

E quando pure la tragedia non piglia forma, dai palagi imperiali alle secrete, all'esilio, alle miniere, essa informa ugualmente il concetto della vita.

Naturalmente, come nella maggiore e più comprensiva delle arti, é nella letteratura che si risente principalmente questo stato d'anima. Ed è, ad esempio, in Gogol, anzitutto la sofferenza fisica; in Dostojewski, insieme alla fisica, la sofferenza intellettuale; é, insieme alla fisica, in Tolstoi, la sofferenza morale.

Meno, sinora, originale della letteratura, e più soggetta per lungo tempo alle influenze straniere, anche la musica, da che ha incominciato ad affermare il carattere della propria razza, risuona, or triste, ora incomposto, un turbamento psicologico, d' indole tutta diversa dal nostro dolore classico e dal nostro dolore romantico. E nella pittura, affermatasi prima con grandi scene d'orrore storico, quegli stessi solenni maestri che si consacrarono a riprodurre le scene eccelse della Natura, tradussero quella specie di fatalità dolorosa, sia nella scelta dei di lei aspetti, sia nell' istintivo modo di renderne quella eloquenza che, immutabile in sé stessa, varia dinanzi ai diversi occhi, a seconda dell' indole della loro visiva capacità.

Nulla di strano quindi che, anche in questa Mostra, la pittura slava, principalmente, com'é naturale, rappre-

sentata dalla pittura russa, si distingua per un tal carattere, anche fra la tristezza che costituisce la tendenza generale dell'arte moderna, e che ne domina la tecnica al pari della ispirazione.

Non é nei quadri del Bodarewski e del Lebedew, che si deve rintracciarla : ad onta dei soggetti, di carattere essenzialmente locale, questa pittura non può certo per la sua tecnica aspirare al vanto di una originalità qualsiasi; non é neppure nel Makowski, il quale, assai più gustoso nei suoi bozzetti che nel suo faragginoso *Mercato a Mosca*, é assai più un osservatore puramente fisico che un commentatore psicologico.

Tanto meno nel Siemiradski, un russo romanizzato, posseduto dalla influenza classica, l'efficacia della cui arte non é mai tanta, in ogni modo, come quando la sua romanità si esprime in scene d'orrore; e che però, anche in questa *Dirce Cristiana*, pur nel convenzionalismo della composizione e nella sistematica finitezza della tecnica, rivela le traccie di quel valore da cui già trasse la sua fama suonante.

Ma ecco il Tworoinikoff, il quale, pur dipingendo in un modo da cui le nostre simpatie si sono dilungate, ci trattiene e ci richiama coi suoi quadri, pel senso appunto della vita da cui evidentemente derivano e che lasciano avvertire, sia allo spettatore ingenuo, che allo spettatore reso pittoricamente scettico dalla molta conoscenza dell'arte moderna.

Senso che raggiunge il massimo della intensità oggettiva in quel *Duello* del Répine, le cui lodi sono state fatte da tutti quanti i visitatori della Mostra, intelligenti o meno. La drammaticità del soggetto in sè stessa non basterebbe, infatti, a produrre, sia pure in

altrettanta eccellenza esecutiva, una impressione così generale e profonda, senza quell'aura di fatidica angoscia che spira da tutta la scena. E notisi che, se un appunto, e grave, può farsi a questo quadro, il quale, se pecca, pecca per la sua stessa perfezione, é l'appunto di una ricercatezza, di una sapienza di combinazioni, che dovrebbe diminuirne l'efficacia, essendo sempre questa in ragion diretta della spontaneità. Ma tale vi è l'eloquenza dell'anima delle persone e delle cose, che sembra quasi non altrimenti potessero essere disposte, queste dalla natura, guidate quelle dalla fatalità.

Nel volto di quel ferito, vi è qualche cosa di più della stessa morte imminente ; vi è di più, nella sua stretta, nell' immobile angoscia del feritore, nella indagine scrutatrice degli uni, nella preventiva rassegnazione degli altri ; qualche cosa che la strana luce illumina, come se la scena fosse più e peggio di un semplice, per quanto mortale, incidente personale. Veramente, questo non è *un duello*, ma è proprianiente *il duello*, e non di due giovani ufficiali soltanto.

Ma, dove l' istinto e la tendenza della razza, dove la sua essenzial caratteristica odierna, si affermano soggettivamente con una eloquente ingenuità, è nei due quadri siberiani dello Schereschewski, i quali non hanno, pare, alcuna probabilità di essere, al pari degli altri russi di questa mostra, acquistati dalla Imperiale Accademia di Belle Arti di Pietroburgo.

Non che il giovane artista abbia voluto farne dei quadri politici. Nessun accenno di ribellione, neppure dissimulato, è, infatti, in quelle tristi figure, come non é nelle *Anime morte*, nella *Casa dei morti ;* ma, come in questi e negli altri capolavori della letteratura russa,

è il fatto, in sè stesso e per sé stesso, riprodotto con anima nazionale, che parla un linguaggio moralmente rivoluzionario, qualunque sia il punto di vista intellettuale a cui si sono posti gli autori; moralmente e socialmente.

Del resto, quelle figure stesse, nella loro espressione, evidentemente riprodotta da un vero, che si sente esattamente indovinato, seppure non è stato materialmente veduto dall'autore, danno la ragione e del regime e delle sue conseguenze. Senza l'*anima slava* non sarebbe possibile né l'autocratismo, né la deportazione in via amministrativa, né il nihilismo; come non sarebbero stati Dostojewski e Glinka, Rubinstein e Weredschagin, Tolstoi e Schereschewski appunto; come Alessandro II non sarebbe stato assassinato dopo la liberazione dei servi; e, dopo l'assassinio di Alessandro II, non sarebbe stato Alessandro III un autocrata reazionario.

SERENITÀ

Di tutt'altro genere che nell'arte slava, è il fenomeno offertoci dalla scandinava.

In quella, un'intima armonia coll'indole della letteratura, una conformità di atteggiamento e di espressione, un'uguaglianza di propensione e di carattere, che suggeriscono di considerarle entrambe come la naturale, involontaria, ingenua manifestazione della psiche popolare.

La pittura scandinava si afferma invece in una sostanza ed in una forma essenzialmente ed evidentemente serena, e s'impone ora all'attenzione, ora alla ammirazione, proprio nel momento in cui la letteratura della stessa regione viene a gettare uno strano turbamento, un indistinto ma possente malessere, nella coscienza e nel pensiero di paesi più meridionali, e persino della limpida latinità.

Serenità non vuol dire allegria; ma, se fisicamente e superficialmente essa può venire considerata come un grado inferiore della gioia consentita alla umanità, psicologica-

mente, e pel modo di essere, più profondo e costante, essa rappresenta qualche cosa più: di più vasto, di meno accidentale, di più organico.

Or, non è certo l'allegria, nel senso espansivo, rumoroso, colorito, che esce dai paesi e dalle marine norvegesi, da quei mattini e da quelle notti, da quelle nevi e da quei mari, da quelle luci strane e quasi ombrose, da quelle luminose ombre; che esce dalle figure svedesi e danesi; ma, nella natura e nelle persone, nell'ambiente e nei sentimenti, è una così piena, tranquilla, permanente accettazione e considerazione della vita, come viene conceduta da quella natura e costituita da quei caratteri, che una gran pace ne scende all'animo dell'osservatore.

In assoluta contraddizione colla fantasticheria insinuata negli animi nostri, e, in generale, in tutta l'anima moderna, da quella specialmente fra le letterature dei tre paesi, che in più breve tempo ed in più larga misura si è imposta, quantunque sia, se non pure perchè è, la più oscura, la più indeterminata, la meno comprensibile.

Mentre infatti sarebbe stata naturale una larga popolarità di quello svedese Snoilsky, la cui opera offre, nell'essenza e nella espressione, un carattere, oltre che chiaro e progressivo, universale, è invece l'Ibsen, ancora più del Bjornson, assai più, che è riuscito a penetrare fra colti ed incolti, fra intelligenti o meno, un po' per snobismo del buon publico letterario e teatrale, ma anche per una innegabile potenza suggestiva.

Ora, la pittura scandinava, non solo non è affatto simbolica, sia nei suoi soggetti, sia nella loro rappresentazione grafica; ma nella stessa sua tecnica materiale è ciò che di più chiaro, evidente e definito possa in arte vedersi ed ottenersi esteticamente. E mentre un abisso,

l'abisso del *bene*, la separa dall'Ibsen, essa ricorda invece intimamente quella defizione della vita norvegese campestre, compresa nella raccolta di descrizioni del mondo polare, che dobbiamo al dottor Hartwig, e che la maggior parte di noi conosce, grazie alla citazione fattane da Ruskin; vita che questi definisce tutta serena bellezza appunto, tutta ospitale patriotismo, pacifico coraggio e felice virtù, senza nulla che non sia amabile ed onorevole; fatti tutti, egli dice, che dipendono da circostanze ben poco rassomiglianti alle moderne istituzioni inglesi e, a maggior ragione si può aggiungere, alle istituzioni continentali. Vale a dire che il contadino norvegese è un uomo libero sul breve lembo di terra ereditato dai suoi maggiori; che la Bibbia si trova in ogni capanna, che il maestro di scuola va insegnando di casolare in casolare; che nessun norvegese è cresimato se non sa leggere, e non può ammogliarsi se non è cresimato.

Ora, se Ruskin fa le sue riserve sulla convenienza spirituale e sociale d'insegnare a leggere a tutti, quando ogni piccolo Comune non abbia, come ha in Norvegia, la sua biblioteca popolare, ben costituita e diretta, il nostro scetticismo giovanile e meridionale puó bensí fare riserve anche maggiori sulla efficacia della famigliarità biblica; per quanto, una tale efficacia voglia risultare evidente, in persuasione ed in realtà, nella *Domenica* del Bratland, due vecchi, tutti pace e tranquilla sicurezza, spiranti dalle concordi persone un senso tale della vita, che non ha mai conosciuto nè il vizio, nè il dubbio, nè la passione, nè lo sconforto.

Ma, sia qualsivoglia la causa, il certo è che l'arte scandinava è un'arte essenzialmente serena.

Probabilmente perché quasi esclusivamente si volge

alla natura ed a quella parte dell'umanità che vive con essa in una intimità costante ed esclusiva.

È essa realmente colta dal vero quella natura, e resa con verità, dal Bart e dal Borgen, dall'Holmboe e dal Normann, dalla Kielland e dal Kolstö, dal Müller e dal Sinding, dallo Skredsvig e dallo Sternersen, dalla Tannoes e dal Thaulow? Qualche dilettante di pittura che ha visitato quelle regioni pretende che no, e che si tratta soltanto di un convenzionalismo diverso dai soliti. Ma che questa accusa sia più vicina alla calunnia che alla equità, più cose ci dimostrano.

Anzitutto, la semplice conoscenza di quelle regioni e di quei fenomeni naturali, che si apprende anche dai soli libri; poi, il facile raziocinio che una pittura convenzionale, una pittura per progetto, avrebbe scelto una tecnica meno elementare di questa; la quale é tanto elementare da non essere quasi più tecnica; infine, che quanto può essere in noi lasciato di dubbio dalla riproduzione del paese, è confortato dalla riproduzione degli abitanti.

Qui la tecnica diviene più complessa, appunto perchè il più complesso fenomeno naturale, è quello costituito ed offerto dall'uomo. E, se lo Skredsvig vi raggiunge la stessa evidenza del Bratland, pure in molto minore intensità di espressione, già lo svedese Zorn, benchè distratto ordinariamente, e anche qui, da altri soggetti e da altri ambienti, ci dà nel *Granaio* un delizioso saggio di efficace semplicità.

Ma qui sono i danesi, più meridionali tra i nordici, che s'impongono.

Che se il Mols interessa, e il Kroyer persuade, e convince il Pedersèn, quello che bisogna ammirare è l'Ancher, ora ancor più che nel 1895.

Se le sue *Signore in bianco sulla spiaggia*, motivo che noi possiamo esattamente controllare, ci danno la controprova della verità nella pittura settentrionale, il suo *Pescatore*, splendido pezzo di pittura semplice, solida e commovente, è il trionfo di quella forza serena, imperturbabile, permanente, fisica e morale, che sola può rendere l'uomo vittorioso della Natura, nei duri frangenti che costituiscono tanta parte della normale vita nel nord.

Ed è da questo *Nord*, non dal russo, come troppi odierni francesi vorrebbero, con minore spirito e pari cortigianeria del più caratteristico tra i francesi d'ogni tempo; è da questo *Nord*, che può scendere, che realmente scende, la luce: luce di serenità, che abbia ragione di ogni affanno, nelle turbate anime nostre.

EVVIVA IL RE, ABBASSO I REALISTI!

Se la moderna pittura inglese non avesse imparato a leggere, non solo essa sarebbe, come tutti possono comprendere, diversa; ma molto probabilmente, come molti saranno ormai disposti a ritenere, essa sarebbe migliore.

John Ruskin, le aveva insegnato a vedere; essa volle, per merito e colpa di lui e di altri ingegni essenzialmente loici, imparare a distinguere; e, di distinzione in distinzione, essa andò tant'oltre, che lo stesso grande critico finì per non riconoscervisi.

E basta, a persuadersene, confrontare le meravigliose pagine ruskiniane su quella che bene a ragione ha potuto dirsi religione della bellezza, con le non meno interessanti, ma confuse e contraddittorie teorie, che egli svolse in quelle tre letture date nel 1883 in Oxford, in cui intendeva definire le armonie e le divergenze delle confraternite pittoriche inglesi.

Scuola realista, scuola mitica e scuola classica, egli

incomincia per dirle, e finisce; ma più per onor di firma, che per costante apprezzamento e per coerente delineazione: ché, per via, la scuola realista si trasfigura in romantica, mentre poi la scuola mitica accenna a ricongiungersele, e mentre si leva una scuola drammatica.

Certo, egli cerca di giustificare tali fusioni o confusioni che sieno; ma, mentre non riesce, per quanta sia la sua sottigliezza, nè a giustificare l'epiteto di realista applicato a Rossetti, nè a chiarire una diversità organica, sufficiente a stabilire una diversa scuola, fra Rossetti ed Hunt, e Burne Jones e William Morris, deve pur confessare che le sue suddivisioni non sono chiaramente esplicabili coll'insegnamento.

Così si fosse egli limitato a far *vedere* i primitivi, come la bella, la santa, la immortale natura! E così non avessero voluto trarre i capiscuola inglesi dalle loro individuali concezioni dell'arte, norme generali, universali, che una serie di ingegni mediocri, e di più mediocri pittori, ha mummificato!

Col solo effetto di provocare, da un lato ribellioni eccessive, di guastare dall'altro una quantità di occhi, e, quel che è più, di intelletti. Di fronte ai quali, risorge spontaneo nella mente il grido della rivoluzione costituzionale siciliana: *Evviva il Re! abbasso i realisti!*

Si potrà, infatti, non dividere gli entusiasmi di Ruskin per certe opere di Hunt e per certi criterii di Rossetti; si potrá rimanere indifferenti, e magari ostili, dinnanzi a Burne Jones ed a William Morris; ma, nè potrà diminuire la affettuosa venerazione verso il Veggente, nè si potrà disconoscere che il ritorno all'antico, da lui, prima che da Verdi, indicato, non fosse un santo principio.

Soltanto, bisognava *sentirlo* — quel ritorno — nel suo

spirito, non prenderlo, e, quel che è più, applicarlo alla lettera, e, quel che è peggio, a sproposito: si doveva fare dell'arte per istinto, come i primitivi appunto, non per progetto, aggravando, così, sotto tutt'altra e opposta forma, la colpa da Ruskin attribuita al Rinascimento, e pretendendo di istituire una scienza dell'arte ben più arbitraria, e molto meno *scientifica*, molto meno *artistica*, di quella che avrebbe guasto la spontanea purità della classica arte italiana.

Che, del resto, si sia agli esiti, e che del grande e complesso insegnamento ruskiniano più non sieno per rimanere che le virtù fondamentali, dimostra, oltre alla rivolta scozzese ed al separatismo nord-americano, la stessa attual sezione inglese, pur nella sua povertà, se non appunto per questa povertà.

Da un lato, infatti, chiarendo col Crane, coll'Hugues, con lo Stott, a quale estremo sieno giunti ormai i fedeli: a tale, cioè, da toccare il ridicolo, anche pei meglio disposti a prendere la scuola in parola; indicando, dall'altro, nel Fowler, che vi è già fra essi chi si scosta dal convenzionalismo mitico, e con ciò appunto ritrova le sue vere, naturali, facoltà pittoriche, come nella *Marina*, e, ad onta di qualche problematico e fortunatamente inavvertibile, forse voluto simbolismo, nel *Vecchio Marinaio*; mentre non basta la purità, la correttezza, a rendere interessanti ed eloquenti la *Voce di primavera* e gli *Ultimi fiori*, intesi e dipinti secondo la ormai intollerabile maniera.

Fra quei fedeli, e questo già a mezzo infedele, é una serie che porrei, con diverso intento, allo stesso livello di quelli giá posti dal Ruskin in una classe media di attenti studiosi del vero : vero di cui il Davis, l'East, il

Fisher, l'Haité, l'Hulton, il Lindner, il Logsdail, il Tuke, riescono più o meno ad impadronirsi, e che rendono, più o meno, grazie ad una visione diretta, non pregiudicata da un preconcetto scolastico.

Ma la parola decisiva viene da due artisti tutti diversi d'origine, d'etá, di fortune, d'intendimenti: Alma Tadema e Brangwyn: quello, uscendo col ritratto, il più modernamente inteso, dallo originale classicismo, in cui animava di figure essenzialmente attuali ed inglesi una rissurrezione archeologica, storica ed estetica, meravigliosa, dell'ambiente romano; questo, sferrando brutalmente e poderosamente da ogni genere di dande scolastiche, ed affermandosi come una personalità, in assoluta opposizione con qualsiasi insegnamento.

Certo, vi è per un purista da inorridire, a volere *ragionare* questa pittura, pittoricamente e magari esteticamente. Ma i suoi difetti ed i suoi eccessi non tolgono che essa sia una forte manifestazione artistica. La quale, quando giunge ad esprimere, come nel *San Simone Stilita*, il grado massimo della sua eloquenza, rompe ogni chiusa opposta da ragionamenti, da tradizioni, da sistemi, e sta.

Il Brangwyn, si dirà, ha cambiato maniera. *Cambiato*, sì; *maniera*, no. Qualunque sia l'impressione che questa sua pittura può destare negli occhi più diversamente educati, e nei criterii più variamente costituiti, riuscirà sempre, infatti, evidente per tutti, che questa non è già un'*arte pensata*, ma un'*arte sentita*.

Ed essa basterebbe da sola a dimostrare che qualunque tecnica é pittoricamente accettabile, purchè sia sincera; che è ammissibile in arte, qualunque genere d'impressione e di emozione estetica, purchè l'artista sia stato,

lui pel primo, dipingendo, spontaneamente impressionato e fortemente commosso; che, in altre parole, basta, per interessare, aver qualche cosa a dire, qualunque sia poi il genere d'eloquio in cui si dica.

Questa è la ragione per cui, all'infuori di ogni critica sistematica, si possono ammirare insieme, benché diversamente, Var Dych e Botticelli, Carpaccio e Michelangelo; e, in tanto minor suono, Holman Hunt e Brangwyn appunto — perché ognuno di essi ha risposto sinceramente all'indole propria, e i maggiori fra essi anche all'indole del proprio tempo e del proprio paese; all'indole della variabile, eppure immutabile, anima umana: variabile negli aspetti accidentali, nelle forme esterne, immutabile nel suo fondamento.

Motivo per cui Ruskin appunto aveva ragione, anche contro sè stesso, quando deduceva da Keats che una cosa bella, non solo è una *gioia* per sempre, ma, esistendo essa per un momento come una realtà, e per sempre come una testimonianza, è pure per sempre una *legge*.

RITORNO ALLE ORIGINI

Cogliere il vero naturale qual'è, e quale appare in una semplice purità di volere e di sentimento, non aggiungendogli nulla del proprio, e rendendolo con la massima semplicità di mezzi.

Questo, in opposizione alle scuole inglesi imperanti hanno voluto gli scozzesi.

E con ciò, magari contro lo stesso Ruskin, sono riusciti i più fedeli e convincenti rappresentanti di quella sovrana teoria ruskiniana, per cui l'artista deve fondersi interamente nella natura, non pretendere di volere invece migliorarla e completarla. E, ad un tempo, col non pretendere di far significare all'arte una quantità di cose spirituali, che escono dal dominio di una disciplina i di cui mezzi estrinseci sono essenzialmente materiali, sono usciti, essi, dal laberinto delle definizioni e delle rappresentazioni drammatica e mitica della mitologia pagana e cristiana.

Essi hanno compreso che la riproduzione calcolata e volontaria di una espressione artistica, la quale era prima il portato naturale e spontaneo della psiche dell'artefice, non solo, ma di tutto il suo tempo, non puó possedere alcuna virtù commotiva, anche se l'artefice è stato sincero nel credere di potere riuscirvi; e ciò, per la tutta diversa psiche del tempo nostro; perchè, data pure nell'artefice l'esistenza di quel tale ambiente intimo, che era necessario alla sincerità della sua concezione, mancherebbe in ogni modo all'opera sua l'ambiente esterno, necessario a renderla comunicativa.

Un'arte cosí generata e così espressa può destare, al più, ammirazione a freddo, come era ammirazione puramente grafica e plastica, punto sentimentale, quella suscitata dall'arte pagana e mitologica del Rinascimento; ma, per riprodurre quella ammirazione, sarebbe ancora necessaria una perfezione di forme ed una eccellenza tecnica, di cui non è certamente dotata l'opera dei prediletti di Ruskin, come egli stesso realmente riconosce; a incominciare dal, per lui, maggiore di tutti: da Rossetti, cioé.

Può bensì la poesia, arte immateriale, ridar vita spirituale alle forme antiche del pensiero, e far brillare anche a moderni occhi mentali, la verità immutabile dei miti classici e dei miti cristiani, ed essere, in ciò, seguita con fede psicologica dallo immateriale pensiero del lettore. Ma l'arte grafica, non avendo a sua disposizione che linee e colori determinati, ne deriva che la fantasia, sia pur nobilissima, del pittor-pensatore, non possa tradursi con un lirismo, che viene inevitabilmente materializzato; sicchè la visione intellettuale, tradotta fisicamente, ne è come mummificata, e la riproduzione

grafica di verità morali e naturali che anticamente potevano, dovevano essere prese alla lettera, è assolutamente incapace di suscitare oggi nello spettatore l'idea, o anche soltanto l' impressione, che quelle verità sono permanenti, e quindi di una perenne attualità.

Sicché « il rivelare per mezzo di un'arte compita i « nascosti splendori dell'antica imaginazione, e il di- « mostrare che le forme degli Dei e degli angeli com- « parenti alla imaginazione dei profeti e dei santi an- « tichi, erano più naturali e più belle del colorito di « un vaso greco e del dogmatico contorno di un di- « pinto bizantino » (1) era compito che non poteva eccessivamente interessare, oltre che il grosso publico, neppure gli adoratori ingenui della bellezza.

E, se l' hanno compreso, e se a tutto quel bagaglio ormai greve di sistemi e di concezioni artificiali, gli scozzesi hanno dichiarato e dimostrato di voler preferire « quel profondo elemento di vita che è anche « nella semplice vista di un puro raggio di sole sopra « una distesa di erba vivente » essi, non solo hanno provato di essere i migliori fra i ruskiniani, ma hanno, meglio di tutti i preraffaelliti di maniera, spiegato in qual vero modo andavano i Primitivi ammirati ed intesi.

Prendendoli, cioè, non alla lettera, ma entrando nella purità e nella semplicità dello spirito loro, e professando una fede artistica non meno sincera della loro fede religiosa; la fede nella santa semplicità della natura, e di quell'arte che deve, anzitutto, mirare a riprodurla.

Così, essi sono riusciti a commuovere non meno dei

(1) John Ruskin. *The art of England.*

Primitivi; e noi possiamo provare dinanzi alle opere loro quel piacere tutto speciale — che è qualche cosa di diverso, più e meno insieme, dell'ammirazione, ma molto più sentimentale — che esce dalle opere di Botticelli e di Carpaccio, se non pure del Beato Angelico; e che, in certe sue composizioni, ci produce anche quel meraviglioso Tiepolo. Il quale, essendo stato come un indice di tutta la grande arte italiana, ci ricorda, come più spesso gli ultimi, talvolta anche i primi classici nostri.

Certi particolari, ad esempio, dei freschi Labiani — come una figurina dipinta a sinistra entrando nella sala gloriosa e desolata — sembrano uscire dalla medesima inspirazione a cui dobbiamo ora le deliziose figure del Brough e del Newbery; nè, se fosse trasportata nella sala lieta e soleggiata — ove bene a ragione, e come sentendosi in famiglia, due capinere portavano negli scorsi dì la gioia delle loro canzoni — apparirebbe quella leggiadra e mite figlietta del Tiepolo, spostata; come perfettamente intonati vi apparirèbbero appunto gli angioletti di Fra Giovanni.

E angioletti appunto, senza tanto bizantinismo di simboli, angioletti terreni, appaiono quelle moderne figurine scozzesi. Nè meno vere per ciò. Verità semplice, chiara, evidente di visione e di esecuzione, è in tutta questa pittura, come in quelle opere più carezzose; è nella Walton come nel Walton; nel Lavery come nel Guthrie; ai cui ritratti una tecnica di sapiente ed acuta semplicità aggiunge assai più che non tolga efficacia di espressione vitale, di carattere personale.

E con la stessa limpidezza *d'occhi azzurri*, è da questi sereni e semplici artisti guardato il paesaggio, sia in

una gloria mite di *sole*, come dall' Hamilton e dal Reid-Murray, sia nell'effusione del pallido raggio *lunare*, come nel sovranamente poetico Stevenson, e in quel Roberston che appare come uno Stevenson attenuato; sia portati dalla natural fantasia alla scelta di luoghi tristi, come il Corsan Morton ed il Paterson; sia che variino inspirazione, come il Kay, il Fulton, il Mac Adam, il Mac Bride, il Rattray, lo Schaw, lo Spence, il Grosvenor. E, seppure non raggiungono interamente l'intento, come il Pratt — un Newbery non arrivato — o presentano, come il Terris, un carattere pittorico meno accentuatamente nazionale, è sempre innanzi ad una giovane, sana, fresca ed ingenua confraternita pittorica, che sentiamo di trovarci; a gente che segue volonterosa il santo principio di servire con letizia il Signore.

Il Signore, la Natura, cioè, rendendola in ciò che ha di più gradevole, e che riesce più gradito, all'occhio, alla mente ed al cuore.

Questa, più che la eccellenza teoretica di una tecnica, sulla quale gli accademici potrebbero trovar molto a ridire; questa, la ragion vera del suo grande, immediato successo.

Abbiamo tanto bisogno di semplicità spirituale e d'ingenuità! Ed è in un bagno di questo candido latte che l'arte scozzese c'immerge.

Ch'essa sia benedetta!

INTERLUDIO

Sfolgora, ormai, sul leone alato, il solleone. La città bifronte spiega la pompa serena del suo orientale aspetto; e, compiuto il giro dell'arte mondiale, qui, ad onor suo convenuta, ci attendono e ci richiamano quegli artisti italiani, nel cui nome Venezia l'ha, a fraterna gara, invitata. Gli artisti italiani, nei quali tutti quanti gli altri sembrano riassumersi, in tendenze ed espressioni, quasi fosse ancora, veramente, Italia, la patria per eccellenza dell'Arte. Ma ancora ci trattengono sul limitare quelli fra gli artisti che appunto può dirsi non abbiano una estetica Patria, come quelli che appartengono a Stati, i quali non hanno per fondamento la nazionalità.

Caratteri fisici e morali, climi, tradizioni, credenze, hanno, a seconda della legge etnografica, plasmato e colorito le artistiche forme, dopo avere inspirato l'artistica Idea; e le agglomerazioni di genti, non disposte

dalla Natura, ma suggerite dalla opportunità, o costrette dalla forza, non si sono mai fuse esteticamente. Sicchè oggi ancora, pure in tanto movimento di fratellanza e di livellamento umanitario, l'arte elvetica è costituita da artisti italiani, francesi e tedeschi; l'austro-ungarica, da artisti tedeschi, slavi e magiari, separati e distinti.

Arte scarsa, d'altronde, e raramente eccelsa; quasi, appunto, lo sviluppo artistico, l'artistica grandezza, fossero inevitabilmente inerenti alla entità nazionale.

Surse, è vero, e sorge ogni qual tratto, in tai paesi misti, qualche singola insigne individualità: qualcuna, ad esempio, ne ha ceduto la Svizzera all'Italia; qualcuna ha dato nello scorso ventennio, se non spiccata originalità, almeno fortuna e fama pomposa, all'arte austriaca; e più recentemente, all'ungherese, carattere e serietà più o men simpatici, ma indiscutibilmente rispettabili. Il complessivo contributo dato però da quei paesi misti all'intelletto mondiale, è nelle arti grafiche minore che in tutte le altre, minore della loro entità materiale e politica. Certo, appunto perchè, fra tutte, sono le arti grafiche le meno volontarie, le più soggette all'ambiente, e da esso più direttamente derivanti.

Tanto è ciò vero, che nulla nella storia e nella vita svizzera può ricordare quel Böcklin celeberrimo, riproduttore maestro degli antichi, il quale va dal sublime al ridicolo con sì strana facilità; che carattere essenzialmente tedesco offre il Burnard, in quel grande quadro *La fuga di Carlo il Temerario*, che gli fu ufficialmente commesso a glorificare la maggiore affermazione storica dell'Elvezia; che la Massip dipinge all'anglo-sassone, il Perlasca all'italiana; ed il Palezieux, alle acque dei laghi natali, preferisce il dipingere alla danese pescatori bretoni.

Noi cerchiamo indarno, d'altro lato, nella sezione austro-ungarica, un carattere, ed anche soltanto un aspetto conforme. I più vagano incerti, come sentissero la mancanza di un impulso dirigente; altri istintivamente si avvicinano alla patria d'origine; e, mentre sarebbe a prima vista bene arduo assegnare uno speciale carattere al Goltz, all' Engelhart, al Kramer — pur non certo privo di valore — all'appariscente Knupfer; mentre il Passini pencola fra Germania ed Italia; il Vesel ricorda assai i suoi parenti russi; e, come nella politica della Monarchia, nella pittura si distinguono dagli altri gli ungheresi o magiarizzati Horovitz e Laszlò, i cui ritratti dicono un tipo, che non è certo l'austriaco.

Noi ci troveremmo, dopo ciò, finalmente dinanzi a quell'arte italiana, che, come l' Italia fisica, è per eccellenza l'arte dell'unità nella varietà, se un altro svizzero germanizzato, il Welti, non ci richiamasse genialmente dinanzi alle acque-forti.

Nelle quali, non è certamente strano che eccella ancora una volta la serie di quegli olandesi, che da sì gran tempo se ne sono costituiti come una specialità nazionale, e che or qui sfidano impunemente, persino il modo infelice in cui, soli fra tutti, sono stati esposti. — Nè può destar meraviglia che li uguaglino, seppur non li superano, fra i tedeschi, anch'essi discendenti da una tradizione gloriosa, quel Leibl e quel Liebermann, che abbiamo pittoricamente segnalato come le due più forti e diverse individualità della odierna pittura germanica.

Ma, mentre dobbiamo segnalare lo spagnuolo Los Rios, non possiamo che compiacerci della eccellenza raggiunta nuovamente dagli italiani anche in questo genere di rappresentazione e di riproduzione, che, nelle

arti del disegno, adempie un po' all'ufficio dell'organo nella musica.

E notisi che, tolti alcuni notevoli saggi del Miti-Zanetti, quasi il solo Conconi costituisce la rappresentanza nostra: quel Conconi il quale, qui, ancor più che nella sua pittura, ci dà la illustrazione più geniale della poesia fantastica, specialmente nella figura umana, dopo avere nella riproduzione architettonica raggiunto il massimo della efficacia pittorica, colla maggiore e più evidente esattezza lineare.

Manca qualche piemontese, che già aveva saputo mostrarci l'acquaforte intesa con concetto classico, e insieme con sapore di modernità; mancano, di Milano, specialmente, Mosè Bianchi, primo in ordine di tempo, e insigne sempre in ordine di merito, e quel diavolo di Vittore Grubicij, il quale ha saputo trasfondere nelle sue acqueforti tutta la poesia naturale di quella sua pittura, tutta spontanea e insieme tanto volontaria, che ha suscitato tante gelosie e spinto tante invidie al mal dire e al mal fare; manca di Roma quel Biseo, il quale ha dimostrato recentemente, emulando Piranesi, di saper sentire e rendere eccellentemente la poesia delle rovine classiche.

Pur tuttavia, in questa, come in ogni altra espressione estetica dell'intelletto, all'indole italiana basta, per affermarsi, anche un solo artista. E basterebbe, infatti, il tutto diverso, eppure evidentemente affine, Conconi, a dimostrare che anche nell'acqua forte ha avuto successori ed eredi quel tanto insigne quanto sventurato Faruffini; il quale sembrava nato per bastar quasi da solo a rinnovare l'arte italiana, e che tanto più bastò a dimostrare come si possa essere insieme grande per molti ed infelice per tutti.

Ma, come a lui, e al suo mirabile ammiratore Cremona, ed al severo e coscienzioso Celentano, ed al magninfluente Fontanesi, ed a quel solenne Vertunni — che, così sinceramente lacrimando, abbiamo or condotto a raggiungere questi ed altri benedetti precursor — sorriderebbe, seppur non la vita, la vista, dinanzi al rinnovamento della pittura italiana! E come Rosa e Grandi s'unirebbero loro nella gioia degli sguardi e dei cuori!

Poichè, innegabilmente, l'arte italiana *È*.

E, ancora una volta, lo dimostra Venezia.

TOSCANA GENTILE

Tersa come il cielo, pura come la parlata, fine come l'indole della regione, si presenta la pittura toscana.

La quale, più d'ogni altra nostra, offre, così, un carattere essenzialmente regionale.

Nè mai come ora essa ha ricordato le proprie origini.

Quando col grande Sabatelli essa elevava la fantasia a voli sublimi, e ridonava all'arte la scienza fisica dell'uomo, essa doveva insegnare, e insegnava di fatto, a disegnare, a tutta quanta la pittura italiana;

Quando percorreva, successivamente, con Ussi, il campo della storia, poneva l'arte a servigio di quel pensiero nazionale, che, da Napoli a Torino, informava tutta l'arte italiana.

Oggi, l'arte può astrarre dalla politica; ed essendo, ben può dirsi, risorta in tutte le nostre regioni, ognuna di esse può limitare il proprio còmpito a rendere, in sè, il proprio ambiente, l'indole propria essenziale. E, come

prima ciò avveniva in conseguenza della suddivisione italica, può ora verificarsi, quale effetto più felice della italica unificazione.

Tanto che, se la nostra politica interna ed amministrativa avesse mai avuto una mente, è dall'arte appunto che essa avrebbe potuto apprendere quale doveva essere l'indirizzo da seguire, per ben governare un paese, il quale è per eccellenza, fra tutti quanti, il paese della varietà nell'unità.

Ma, in nessun'altra parte d'Italia come in Toscana, tanta è la conformità d'indirizzo, tanta è l'armonia con l'ambiente naturale, della artistica espressione.

Ed è principalmente dinanzi a questa pittura, la quale deve forse all'assenza di qualche ingegno prepotente e superlativo l'uguaglianza del suo carattere, che andrebbero fermati quelli, non pochi, fra gl'ingegni pittorici italiani, di cui può dirsi che, avendo in casa, e potendo però meglio e più esattamente apprezzare, la fonte inspiratrice dei propri sistemi, si sono lasciati traviare dal falso modo in cui questi erano ora applicati all'estero, piuttosto che attingere da quella fonte, sicura coscienza ed esatto criterio.

Nulla, infatti, nella odierna pittura toscana che ricordi il simbolismo inglese, il bizantinismo delle sue scuole: essa è tuttociò che vi può essere di più fedele ed esatto ed evidente, nella riproduzione semplice e limitata del vero materiale. Eppure, non vi è oggi pittura, in Italia e fuori, che con maggiore sincerità ricordi i Primitivi. E sarebbe bastato a dimostrarlo quel *Riflesso* del Simi, che giunse in buon punto a caratterizzarne la tendenza fondamentale in modo incontrovertibile.

La pittura toscana non ha forse prodotto, da allora,

un'opera che, al pari di questa, potesse venirne considerata come la sintesi perspicua. Ma l'inspirazione da cui è uscito il *Riflesso*, è come diffusa sopra di essa tutta quanta.

E, naturalmente, anche in quella sua parte che la rappresenta ora a Venezia.

Sia nella finezza ragionata del Signorini, che in quel disegno del Fattori, del quale potrebbe dirsi che ha esattezza matematica; sia nella mitezza gentilmente mesta del Faldi, che nella sempre eletta versatilità del Gioli, il quale va dalla onesta riabilitazione del nudo alla effusione della poesia campestre; sia nella forte e varia efficacia del Tommasi, che in quella intensità di espressione a cui il Ferroni riesce, pur nella massima castità della esecuzione tecnica e del sentimento morale, è un'arte sola, ugualmente intesa, con pari limpidezza di sguardo, con uguale serenità di mente, e con una tecnica lontana da ogni artificio, aliena da ogni effetto violento, senza sottintesi e senza colpi di scena.

Può darsi, e dirsi, che non sia tale arte da accendere a bella prima nell'animo, e neppur nella fantasia, i fuochi dell'entusiasmo psicologico e anche soltanto intellettuale. Ma il sottile effluvio che ne emana penetra infallibilmente il gusto degli educati alla estetica sincera; il quale ne resta man mano posseduto, come avviene quando s'ascolta il dolce eloquio della gente toscana, e, quando, abituati a modi, sien pure più caldi ed espansivi, si viene a trovarsi a contatto con quella gentilezza di forme, per cui la stessa indifferenza non lascia rammarichi, e la stessa ironia vellica più che non ferisca.

Pittura, però, non soltanto eminentemente educata, ma essenzialmente educatrice. In vederla, infatti, non solo

s'impara a guardare, ma si viene quasi a pazientare E si comprende quella splendida, ad esempio, ed insieme tranquilla longanimità, per cui Firenze, due volte in breve volger d'anni scoronata, per due volte mostrò la sua fede nel tempo, galantuomo, e nella fortuna, non sempre cieca; sicura com'era di sè, e per conseguenza di quell'avvenire, che men d'ogni altro poteva, e potrà mai fallire, perchè più d'ogni altro ha nel passato le sue origini e le sue radici. E qual passato che, più di quel di Firenze, offra garanzie, per la immortale, sempre rinnovata freschezza dell'indole estetica e della sua produzione?

Così è che, quantunque la regione toscana sia ora in Venezia non abbondantemente rappresentata; e, quantunque, trattenuta anche, come essa era, dalla quasi contemporanea mostra fiorentina, non vi abbia inviato nessuna opera eccezionale, che mostrasse evidente il suo desiderio di primeggiarvi, questa toscana pittura, non solo vale a rasserenar l'occhio e la mente, ma, quella essendo dell' Italia centrale, ci fa meno sentir la quasi totale assenza di Roma e di Napoli.

Roma sta attraversando un momento di stasi: vecchi gloriosi sonosi spenti; i maturi sono in parte invecchiati, in parte meditatamente assenti, non solo da Venezia, ma quasi sempre dalle mostre italiane in genere; dei giovani, alcuni, valenti, sono morti prematuramente, altri si sono volontariamente guastati: sicchè Roma è or qui quasi esclusivamente rappresentata, o da settentrionali, come il Bazzani, sempre insigne nella riproduzione architettonica, e il Cabianca, fermo sempre agli stessi effetti uniformi; o da spagnuoli, come l'egregio Villegas, e i troppo

e non felicemente *fortuneggianti* Barbudo e Benlliure; mentre i romani Corelli, Cipriani, Coleman, vi si mostrano minori di sè stessi e della propria fama, e Sartorio ci lascia fra la delusione e la speranza.

In quanto a Napoli, nell'assenza di Morelli e di Michetti, non possono certo aspirare al vanto di rappresentarla interamente il Caprile, il Casciaro, il Pratella, il Campriani, quantunque più d'uno fra essi esponga cose gustose; e quantunque nella scultura il Jerace si mostri sempre vigoroso e insieme attraente.

Di fronte alla abbondante eccellenza della nostra arte settentrionale, l'unità della vita artistista italiana è dunque dalla Toscana essenzialmente dimostrata.

Una Toscana, quanto eminentemente caratteristica, altrettanto, per ogni altra nostra regione, più vastamente italiana.

Com'è appunto dell'indole sua, gentile, e della sua dolce favella.

ALTA ITALIA

I

Felice suolo di Lombardia, ove sì spesso le buone cose attecchiscono, e dove, iniziatosi una volta il secondo rinascimento dell'arte, esso, non solo non posa, ma va vieppiù crescendo d'attività, assumendo sempre diversi aspetti, inspirando i giovani, trasformando i maturi, e persin sui vecchi influendo.

Così è: lo spirito artistico vi è, al pari dell'industriale, industre. Alieno dalla uniformità della espressione, esso può partire impunemente dallo stesso principio informatore che lo ha rinnovato; e assume, assumerà, sempre diversi aspetti, non solo a seconda dell'indole individuale dei singoli artisti, ma a seconda puranco dei vari periodi della loro vita in ognuno di essi, delle influenze subite dall'ambiente in cui vivono, e di quella dall'ambiente esercitata sui loro intelletti.

Un lavorio fecondo di modificazione incessante, si compie così da un quarto di secolo e più, in quel gran centro, ove tante forze vive convergono da altre parti d'Italia; e, quantunque abbiano avuto quei coraggiosi ed insigni lavoratori scarsa sinora, ed ancor non abbiano abbondante, l'aria respirabile, in un largo e generoso consenso dei più, pure, essi sono riusciti a che le arti grafiche primeggino, nella innegabile decadenza dell'ambiente letterario e musicale. E, mentre l'estetica architettonica s'é andata riabilitando, per cura e merito principalmente di qualche egregio infaticabile, che unisce la serietà scientifica alla artistica genialità, pittura e scoltura non si sono appagate di produrre qualche individualità eccezionale, ma, con molto maggiore sicurezza per la durata della loro fioritura, sono in perpetua concezione e produzione di nuovi cultori, di nuovi tentativi, di nuovi atteggiamenti.

In minor suono, entro più modesti confini, ciò avviene anche, o almeno si tenta istintivamente e volutamente, in Piemonte; e Torino è veramente ammirabile nella persistenza con cui incoraggia in ogni più efficace maniera la formazione di un ambiente artistico locale, l'affermazione di un proprio carattere estetico. Ne abbiamo prova anche or qui, ad onta del fallimento non imprevedibile del Grosso: il quale si persuaderà, speriamo, che il dipingere per progetto non giova, alla lunga, al successo più che alla gloria; ad onta che il Delleani non faccia più che atto di presenza, e il Quadrone e il Reycend non superino certo sè stessi.

E, invero, nell'assenza, fra altri, del Calderini, e, seppur non si voglia dare eccessiva importanza ai felici accenni del Cavalleri e del Follini, e alla attraente de-

licatezza scultoria del Canonica, basterebbero Pugliese e Morbelli a costituire in dignità l'arte piemontese. Quello, evidentemente, sulla via di una nuova affermazione, di cui non ci dà ora che il notevole tentativo; questi, sempre più capace di raggiungere il maggior grado d'intensità nella espressione voluta, qualunque sia il mezzo tecnico, in continua modificazione, che egli sceglie per riuscirvi: artista del quale potrebbe temersi che la eccessiva ricerca meccanica del miglior sistema di esecuzione pittorica diminuisse la sincerità, se egli non facesse di quella ricerca una specie di sacerdozio, il che toglie sempre ai suoi quadri qualunque sentore d'artificio, e consente loro di essere, all'aspetto, per quanto studiati, spontanei.

Egli si collega a due artisti, che bene possono dirsi lombardi, ad onta della diversa origine: al Segantini, da un lato, al Grubicij dall' altro; quello il più originale, questo il più interessante.

Qualunque sieno, infatti, le influenze nordiche che si vogliano riscontrare nel Segantini, certo egli deriva anzitutto da sé stesso e dalla natura: da sè stesso, cioè da un occhio incessantemente pensante e ragionante, che, criticando, non già le impressioni ricevute, ma le loro cause fisiche, ha suggerito e sempre suggerisce al pittore di rendere quelle cause accessibili anche all'occhio, di tanto più superficiale, dell'osservatore; dalla Natura, considerata da lui in una tale intimità dei suoi tre regni, come mai era stata riconosciuta e resa.

Dare vitalità al regno minerale, vita al regno vegetale, connessione alle due grandi branche del regno animale, la così detta ragionevole e la così detta irragionevole, é lo scopo patente della sua pittura. La

quale vi è così eloquentemente riuscita, ad onta di una tecnica che doveva essere inevitabilmente diversa da tutte le altre, che ormai il Segantini è ammirato anche da chi non lo preferisce, e subito anche da chi non lo ama. Proprio quel che avviene dei forti. Ed or non ha che da guardarsi dall'eccesso del suo assunto, il quale esce dal campo della estetica pura, per entrare in quello della scienza naturale, ed evitare di confondere — come pare accenni in questo suo ritratto e in questi suoi pascoli — la comune origine e la comune essenza delle cose, con una irreale uniformità della loro apparenza materiale.

Una intima comunanza spirituale ha poi così unito il Segantini al Grubicij, che si potrebbe, a tutta prima, credere di trovare le traccie di quello nella pittura di questi. Ma così non è in realtà. Chè, il Grubicij, elevatosi spontaneamente dal commercio dell'arte alla critica d'arte, vi è stato così sottile e caldo insieme, da esercitare, lui, veramente, influenza sugli altri; e così era sincero, tanta influenza esercitò anche sopra sè stesso, da divenire, sempre spontaneamente, pittore. Pittore quando si dà all'acquaforte, e, d'un tratto, vi riesce insigne; pittore quando costringe lo sguardo e il pennello a sottilizzare come la sua critica, sicchè il vero naturale ne esce come da un estetico crivello. E basta a darne idea questo suo *Trittico*, il quale può sfuggire a molti, ma che, richiamata l'attenzione dei meno, l'avvince con una specie di fascino più che pittorico.

Ed è fascino essenzialmente pittorico, che esce dalla scoltura, pur poderosa e, se occorre, anche imponente, di un giovane, al quale l'incrocio delle origini e della

vita sembra accrescere le forze vitali, in proporzioni assolutamente fuor del comune.

Figlio di un principe russo e di una dama artista olandese, cresciuto in riva al Verbano, e nella famigliarità di un pittore, il Ranzoni, che era come un Cremona con la finezza in meno e la facilità in più, Paolo Troubetzkoi é artista così essenzialmente italiano, anzi lombardo, come se discendesse secolarmente dagli *Isombri*, e non é certo da meno di quegli *uomini forti* nella vigoria fisica, come non è minore d'alcun altro artista, lombardo, italiano, nella artistica potenza.

Chè, per esprimere il più spesso pittoricamente l'incanto estetico, e precisamente nel modo in cui Cremona lo sentiva, non é che egli abbia diminuita la solidità, e resa artificiosa la necessaria semplicità della scoltura; anzi, egli tratta largamente la stecca non meno di Grandi, e il suo scalpello non è meno vigoroso di quello di Rosa. Ma il fascino suo deriva da questo: che, in tanta larghezza appunto e spontaneità di esecuzione, ei sa raggiungere, pur nelle sole linee fondamentali della forma, la gentilezza più squisita dell'espressione estetica, e la più fine profondità sentimentale: esempio, la sua bambina accarezzante il cane; come una vibrante strofa del suo costante inno alla vita può dirsi il suo giovane a cavallo; mentre il suo bozzetto di monumento a Dante, da lui ideato in collaborazione col Conconi, dimostra a quale virtù di concepimento egli possa elevarsi, e come, senza dimenticare la grazia, egli sappia anche essere severo sino alla terribilità.

Questi *capi d'arbitrio* basterebbero all'onore dell'arte lombarda. Ma essa è feconda quant' è varia e bella, e tutta un'altra schiera ce lo può qui dimostrare.

II

Un disdegno più filosofico che presontuoso, é nel-l'aspetto dell'antica e mesta città, altera nella sua decadenza, più che nol fosse un giorno nella prosperità sua. Sembra essa fuggire la folla, più che la folla non l'abbia fuggita, ed il deserto delle sue vie ampie e diritte, sembra assai più volontario, che imposto dal tempo e dalle sue vicende.

Una scuola pittorica, tra le prime italiane in ordine di data, tra le più nobili sempre per sincerità d'intenti e per severità di espressione, incominciò a fiorirvi, quando ancora albeggiavano i suoi splendori ducali, e non si spense poi che con la fine della indipendenza, con la scomparsa di quella individualità politica, la quale, ancor più che nelle linee geografiche e nell'atteggiamento generale allora a tutta Italia, aveva tratto anzitutto la sua ragion d'essere da un'indole morale, per cui quella gente d'origine mista si distingueva in una tutta sua speciale originalità. Non più veneti, infatti, né romagnoli, nè emiliani, nè lombardi, i ferraresi, ma ferraresi soltanto: gente arguta e disdegnosa, sincera ed ironica, con un fondo di serietà, che si traduceva nel dialetto in rozzezza, e, nella psiche, in una frequente ipocondria, frequentemente velata di umorismo. Caratteri tutti che informarono la sua pittura, sino a quel-l'ultimo Guercino; il quale, se passa, a torto, per bolognese, ha dei ferraresi la solidità sincera, e quella coscienza del vero che lo rende il pittore più realista di una epoca, la quale, priva ormai d'ideale, credeva

di poterlo sostituire con una incomposta irrazionale fantasia.

Quella scuola pittorica non poteva riprodursi, nè si è più riprodotta; ma lo spirito informatore dei suoi Primitivi sembra aver soffiato in una doppia generazione di giovani, schiusasi dopo che fu tolta a Ferrara, col dominio pontificio, quella pietra tombale, sotto cui era giaciuta, insieme alla sua fortuna materiale, la sua spirituale vivacità.

Ormai, la città decaduta non aveva più ambiente per l'arte, e la giovane doppia generazione si disperse in cerca d'aria respirabile, da Parigi all'America latina, da Venezia a Milano.

E a Venezia, il Laurenti, anche in questa sua delicata *Fioritura*, sembra volere attenuare di proposito la fondamentale mestizia che informa la sua filosofia della vita e dell'arte, riconduce il nostro pensiero da Botticelli a Simi, e dà alla veneta pittura una nota che non è dei veneziani; mentre da altri due ferraresi, il Previati ed il Mentessi, deriva alla pittura lombarda altro dei caratteri più spiccati della sua originalità.

Nella tempera meditatamente tenue della sua deliziosa *Visione*, sembra il Mentessi volere uscire dalla profondità pittorica e dal dolore psicologico, che hanno resi così impressionanti i suoi *funerali*, nelle loro varie edizioni: i terribili contrasti delle sue acqueforti, le misteriose fusioni dei suoi colori, sono qui rischiarate da così mite luce, che, non solo ne è soffusa la sua pittura, ma ne è come circonfuso il suo concetto della esistenza; e, di quella maternità, di cui il suo concittadino Previati rilevò già l'elemento sacro, egli rende così dolcemente l'elemento affettuoso, che si viene per

essa a sperar nella vita — grazie a quel Divino infante, al quale, pensieroso ma tranquillo, tutto, pensosamente ma tranquillamente, sorride.

E invano Previati ci richiama dinnanzi alla Morte, a quel Divino trafitto, e ad una così straziante intensità di dolore, che sembra attinta appunto, nella espressione sua, dalla sincerità dei terribili Primitivi ferraresi: la luce che emana dai suoi pastelli, sembra rivelare la sorridente influenza che sul suo spirito sta esercitando il più amabilmente vero tra i filosofi, con quel suo delizioso fra i libri, che egli deve *illustrare.*

Grazie a voi, *monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo; cime inuguali.....* che il Previati sta percorrendo con lo sguardo attento ed intento, il pittore triste si compiace della Natura. E basta questo a far mettere tante tristi cose al loro vero livello! a raddrizzare la prospettiva delle umane sorti!

L' ha compreso da lungo tempo il senso pratico dei lombardi di Lombardia. La cui schiera non é or qui, nè troppo abbondante, nè supremamente rappresentata, essendo stata trattenuta dalla triennale di Brera; ma come forte, sempre, e serena, sia pure che col Gignoux ripeta sé stessa, e col Belloni rimanga insolitamente a mezza via, e Mosè Bianchi non abbia voluto pronunciare una delle sue grandi Parole, ma inviare soltanto un amichevole saluto, espresso in due simpatiche tele, e Pompeo Mariani si preseuti nel suo aspetto meno caratteristico! È sempre un sangue vivo e giovane, che si sente circolare nelle vene di questa pittura, complessivamente. Tanto che persino il vecchio Giuliano ne sembra rianimato, e il Tallone ritrova tutta la sua splendida solidità, e la ingenuità del Tominetti ne è

giustificata; mentre il Gola è ormai in piena vigoria, e potrà concedersi impunemente qualche delicatezza, e il Cairati si fa perdonare, grazie al gusto, l'eccessivo, e in lui non necessario, *conconeggiare*, e, tra i giovanissimi, Soldini e Castelli ci danno due diverse, promettenti espressioni.

Ma già Bazzaro e Bezzi ci richiamano a Venezia.

Bazzaro, in questa sua *Orazione*, da lui fatta or due volte, per Venezia e per Milano, ma prima assai altre, con poche varianti, ha raggiunto un tal successo pittorico e sentimentale, che ormai sarebbe per lui assolutamente superfluo l'insistere in una nota, interessantissima, è vero, ma dalla quale nè lui, nè altri, potrebbe più trarre maggiore effetto di questo, che è il massimo.

Bezzi, non avrebbe avuto affatto bisogno di rinunciare alla solidità per la trasparenza — due virtù che egli seppe già così ben combinare in quegli effetti, che fu tra i primi a volgarizzare tra i pittori, a far scorgere al publico. Felice artista, che ha potuto essere insieme sincero e attraente, semplice e pensante, nuovo senza stranezza, originale con spontaneità.

Così, nell'assenza del più vasto Carcano, giungiamo al glorioso lido.

Sfolgora, ormai, sul leone alato, il solleone, e la Patria pittorica del colore, lietamente accesa di nuova vitalità, pel concorso insigne di tutta l'arte mondiale, ci spiega dinanzi la schiera dei suoi, forti e numerosi, in tutta la pompa della sua bellezza incantatrice.

Venezia, meglio che rinnovata, veramente nova!

VENEZIA NOVA

Nova, meglio che rinnovata.

Invero, la grande Venezia pittorica, è stata, anzitutto, una Venezia anch'essa oligarchica: l'arte, come la politica, politica anch'essa, serviva la Serenissima; come, per mezzo dell'arte, la serviva la religione.

Messer San Marco, al quale la Republica affidava una specie di procura per gli affari del Cielo, era un santo dal cuor liberale, che, sicuro del suo potere, non soffriva di gelosie, e non faceva questione della ospitalità accordata a colleghi, ferma restando una cavalleresca preferenza alla Vergine ed al Bambino.

Come la storia, la fede — una fede rigidamente aliena da ogni estraneo influsso, sia pure romano, anzi, assai più se romano — veniva tanto considerata una sola cosa con lo Stato, che gli stessi anacronismi del *costume*, più che da geniale incuria di ricerche, o da spensieratezza vivace, sembrano uscire da questo concetto della con-

temporaneità e della fusione della Republica stessa, con qualsiasi grande evento, con qualunque personaggio immortale rappresentato.

Ed era naturale che così fosse in uno Stato, in una Società, ove ai pochi comandanti con senno obbedivano i più con amore, e dove quei pochi stessi, riprodotti dall'arte, hanno oggi ancora l'aria, più che di singoli, per quanto eccelsi individui, di istituzioni ereditarie, di uffici tradizionali. L'istituto politico degli umili essendo una specie di minorità, loro ufficio sociale essendo la sommissione, gli umili non sono, o quasi mai, il *soggetto* della grand'arte; bensì al *soggetto* essi assistono, compiacendosene, da quella brava, costante e volonterosa gente, alla quale, sapientemente, la Serenissima non lesina il benessere e i piaceri, più che i doveri.

È soltanto in piena decadenza politica, che gli umili osano apparire per loro stessi; e ancora, quasi temessero di eccedere, quasi non affrontando la maggior Pittura. È il più spesso nelle stampe, lasciateci dal settecento in sì mirabile copia ed eccellenza, che la *folla*, la *piazza*, si fa sentire, mentre un soffio di democrazia sembra aleggiare sull'intimo intento, inconscio ma non per questo meno sentito, della tiepolesca *Fuga in Egitto*; e mentre, certo, non soltanto per non poter porre in iscena l'aristocrazia, Goldoni poneva in luce borghesia e popolo e popolino.

Ora, insieme alla coscienza di una sua nuova possibilità, la pittura della Venezia italiana accoglieva la convinzione istintiva di un nuovo atteggiamento, e sentiva che diversi dall'antica dovevano essere, non solo i suoi soggetti, doveva anche essere la sua scena. E, uscita, prima in un uomo, poi in una legione, da San Marco,

uscita dalla piazza, dalla piazzetta, dal palazzo Ducale, si volgeva alle povere calli, non men pittoresche, agli stretti rii, troppo spesso dall'infausto Bembo *terrà*, e ne rendeva, col caratteristico aspetto, la caratteristica vita, animandoli con le figure, coi costumi, con gli usi popolari, scegliendo una tecnica, che era la più opportuna, perchè era la più adatta.

Essa lavorò con sì feconda eccellenza, che sarebbe stato a temere ne divenisse la originalità, uniforme, se presto non le avesse insieme sorriso quella terraferma, a cui la Serenissima aveva tenuto essenzialmente a scopo militare, e ad affermazione, sin quando potè più vasta, d'italianità; e non avesse veduto un mezzo estetico inesauribile, in quel mare, che era stato per la Serenissima il vital mezzo politico.

In assoluta opposizione col manierismo e col sentimentalismo, che erano parsi l'espressione pittorica del gusto bamboleggiante sotto la dominazione straniera, un Vero, forte, sincero, vario, colto con amore, reso con efficacia; e, nel suggello comune apposto a questa pittura dal veneto Leone, forti, sincere, varie, e perfino opposte affermazioni individuali, fisonomie originali, ingegni singolari; tutti, seppur diversi d'indole e d'origine, lieti e mesti, coloriti e grigi, veneziani di Venezia, di terraferma, istriani, triestini, tutti affermanti la comunanza della Patria estetica, in diverso modo ma in ugual grado degli antichi.

E, seppure, qualcuno più non riusciva a raggiungere quella breviloquenza della passione pittorica, che lo rendeva celebre per un quadro, in un giorno, quanti altri studii interessanti! e quanti giovani accrescere di per di la schiera già numerosa delle promesse mantenute!

Eccoli, seppur non tutti — qualcuno, anzi, dei migliori, manca — quasi:

da Luigi Rosa, il quale, *riandando il passato*, ci sa con somma semplicità provocare una mite ma tenace e suggestiva impressione, al Bortoluzzi e al Chitarin, che mostrano di volere e sapere studiare le ragioni fisiche della poesia naturale, e della impressione psicologica che essa suscita in noi;

dallo Zanetti Zilla, ricercatore della *Poesia Veneziana*, al Miti Zanetti, che in breve volger di tempo é riuscito ad esprimere intieramente sè stesso; dal Pajetta al Mazzoni; dal Milesi, del quale può temersi che non gli giovi il facile successo, al Bressanin, al cui colorito e carattestico settecento manca soltanto un po' d'armonia unificatrice e d'aria prospettica;

dal Sartorelli, ormai eccellente, a quell'amabile Ciardi, il quale sa atteggiare il vero con cortesia così sincera;

dall'insigne Nono, il cui diffuso *funerale* ha il solo torto di voler farci sillabare una strofa pittorica e sentimentale, che per poter fortemente commuoverci doveva essere detta velocemente, a quell'interessante Scattola, il quale non ci ha certo detto l'ultima sua parola;

da Rietti, artista troppo forte per limitarsi ancora alla stessa, unica nota, per quanto vibrante, a quel De Stefani che, con tutt'altri mezzi e tutto diverso indirizzo, raggiunge pure un risultato sinceramente apprezzabile;

che, se qualche volta la deficenza di gusto tradisce le migliori intenzioni, lo studio più coscienzioso e un intento discutibile ma rispettabile, abbiamo, oltre a chi ben procede, come il Sormani, pur partendo da un inizio dubbio, chi inizia benissimo come il Grimani, e promette, come il Selvatico, in modo interessante il sottile osservatore.

Feconda, dunque, e nell'insieme, eccellente, si mostra anche questa volta la pittura di Venezia; ma caratteristica fra tutte, non solo per l'insieme della sua produzione: bensì, pel disegnarsi su di essa, più che mai in questa mostra, di due, anzi di tre fisonomie, di una rara attraenza, di una nobiltà solenne, di una balda vigoria.

Che Fragiacomo fosse padrone di muoversi e capace di commuoverci in terra e in mare, nel vento, nella calma, nel raggio lunare, nella poesia delle solitudini disponesse di noi perchè egli dispone interamente della propria inspirazione, sempre eloquente ed eletta, sapevamo: ei ce lo prova una volta di più, richiamandoci a certi misteri della *luce crepuscolare*, da cui esce come un fascino pensante.

S'ignorava, nè soltanto da me, che il Costantini, tardi datosi all'arte, e sin qui non emerso, fosse giunto a tale da far pronunciare alla pittura, con l'uso il più parco dei mezzi pittorici più volontariamente limitati, una di quelle Parole che son destinate a rimanere.

Che se un po' di verde e di bruno, solo perchè impiegati con la stessa fede rispettosa come se per un sacrifizio augurale il pane e il vino, riescono ad assumere agli occhi nostri un tal valore, ed a produrre sulla nostra anima una così intensa espressioue, come non riconoscere la facoltà creatrice nella cosa creata?

Ma poichè, per quanto nobile, altrettento triste è il linguaggio di questi *ultimi passi*, epperò, data la generale tendenza dell'arte moderna, pericoloso, ecco irrompere dalla pittura di Tito un vero inno alla Vita, nelle forme più liete, col colore più vivace, con quella varietà di motivi e di mosse che è della gioventù sana e vigorosa, con una sincerità così patente, con una spontaneità così

chiara, che è impossibile non riconoscervi l'efficacia di una convinzione.

E ben si può chiudere nel nome di questo forte e sorridente, senza altro fermarsi alla rimanente scoltura (1), l'esame di una Esposizione che è complessivamente riuscita un inno alla mondiale vita dell'arte, oltre che alla geniale iniziativa di cittadini non retoricamente innamorati della loro Patria, convinti della permanente sua vitalità.

Alla quale iniziativa basta augurar questo: che non degeneri, magari per volere far meglio, e di più.

Chè, se dei grandi centri artistici internazionali, Venezia avesse a rimanere il minore per entità materiale, ma l'ottimo massimo per la estetica eccellenza, meglio assai sarebbe per essa.

In Venezia, così, come già in territorio relativamente breve la sintesi della sapienza politica, oggi, in limiti più ristretti che altrove, il fiore dell'artistica virtù. E, chissà? finalmente, come già nella Grecia classica, e nella Firenze dei Primitivi, la proclamazione e il riconoscimento, per l'Italia, per tutti gli Stati moderni, della funzione sociale della Bellezza.

---

(1) Il fatto che la nuova scoltura veneziana, dopo alcuni saggi, attraenti e magari poderosi, ristà, potrebbe essere considerato come altro dei lineamenti per cui la complessa arte di Venezia si distingue fra tutte, con un'indole assolutamente locale

La scoltura, arte di pura forma, fu invero, la meno eccelsa delle tre maggiori arti grafiche, anche in quella Venezia antica, dove era arte di colore, oltre alla pittura, anche l'architettura.

SECONDO L'ARTISTA

VENEZIA PER TUTTA ITALIA

Una iniziativa seria e sincera, fortemente sentita e felicemente attuata, costituisce in questo bel paese italiano, ove fioriscono il vaniloquio ed il convenzionalismo, un fatto così singolare, che il suo successo, uscendo dallo ambiente locale in cui si verifica, assume importanza nazionale.

Così é che tutta Italia si giova, nel mondo intellettuale e nel bel mondo internazionale, di ciò che Venezia ha saputo raggiungere ed ottenere con la sua Esposizione; e Palermo non ha di compiacersene minor motivo delle altre città italiane.

Alcuni veneziani, scarsi di numero, ma valorosi per ingegno, per coltura, per carattere, spinti da un amore, non retorico, ma ragionato, per la loro città gloriosa, al cui rinascimento spirituale già avevano lavorato in modo efficacissimo, a seconda del loro vario e armonico atteggiamento intellettuale; e considerato inoltre

che per una grande iniziativa marinaresca sarebbe ancora mancata a Venezia la lena, si volsero alla fonte terrestre della fortuna e della gloria veneziana; e, al corrente com'erano del movimento artistico generale, della fisonomia di quel movimento, del carattere che lo distingue nel nostro tempo, pensarono che l'importarlo tra noi, sarebbe riuscito, oltre che utile a Venezia e a tutt' Italia, simpatico a tutto il mondo.

Ma, per ciò, non bastava fare ricorso al prestigio che la Venezia antica esercita sempre anche sugli spiriti scarsamente all'arte propensi; bisognava dimostrare che la moderna Venezia era perfettamente in grado di adempiere un compito cui non bastano sempre interamente neppure le Capitali moderne del pensiero.

Bisognava quindi ripudiare assolutamente la tradizione di quelle nostre mostre artistiche, che s'inaugurano nella chiacchera, rimangono aperte nella indifferenza, e si chiudono nella delusione; fiere indecorose, il cui unico scopo quello é, non già di parlare intellettualmente all'occhio ed al pensiero, ma di dare la caccia ad un compratore qualunque, il quale poi si guarda bene dal lasciarsi cogliere.

Bisognava dimostrare agli artisti di tutto il mondo, una serenità ma anche una severità di criteri estetici, che assicurasse i migliori contro la soffocazione provocata ordinariamente dalla folla dei peggiori; occorreva una organizzazione pratica e capace; un interessamento fecondo, traducentesi in un bene inteso mecenatismo; cosicchè fosse ben chiarito che non si sarebbe esposto nel vuoto, e che la mostra avrebbe avuto aria materialmente respirabile nell' ambiente finanziario, come l'avrebbe avuta esteticamente nel più meraviglioso am-

biente artistico che Medio Evo e Rinascimento abbiano legato alla modernità.

Or, tutto questo fu fatto con tanto discernimento e con tanta evidenza, per la prima prova del 1895, che all'apppello subito si rispose con fiduciosa premura dall'arte straniera; la parola che usciva da quella Esposizione, nuovissima, era così diversa dalle solite nostre, che sin dal primo giorno fu facile constatarne il successo; e quel successo si andò poi tanto affermando, artisticamente e finanziariamente, che, all'ultimo, Venezia aveva, senz'altro, assunto nel concetto universale il posto che i promotori intendevano riacquistarle.

Che questa poi non fosse una illusione ingannatrice, fosse una feconda realtà, fu presto dimostrato dal modo come s'andava organizzando a Venezia la seconda prova, e come vi s'andavano preparando, ancor più che gl' italiani, gli artisti stranieri. Ancora, infatti, nel Comitato di Patrocinio, i nomi più illustri; nè a vana mostra, e per pura condiscendenza. Che anche stavolta essi intendessero impegnarsi sul serio, dimostra la quantità delle opere straniere, doppia addirittura di quella del 1895.

Che poi si sia mandato a Venezia, non per sfollar di merce avariata il mercato indigeno, ma una congrua rappresentanza della più eletta produzione, dimostra l'inno di lieta meraviglia che sin dal primo giorno si levò dalla Esposizione.

Non che si ignorasse l'eccellenza raggiunta altrove dall'arte; e che, sapendo gli stranieri espositori, si potesse credere ad una esposizione infelice. Egli é che le varie sezioni, ognuna a sè, e tutte insieme raccolte, danno una così evidente e luminosa idea dell'arte at-

tuale, in tutti i paesi ove essa é meglio coltivata, che sembra quasi una parola d'ordine sia corsa fra quegli artisti, per far della mostra veneziana come un indice sintetico ma completo, della espressione specialmente pittorica del nostro tempo, secondo i varii indirizzi prevalenti nelle varie regioni, e rispondenti alle tradizioni, ai climi, alle indoli nazionali, ed all'atteggiamento intellettuale che di presente le informa.

Così è che l'importanza di una tal mostra non è artistica soltanto. — Una coltura anche mediocre, una anche mediocre conoscenza di tutto l'insieme di quei problemi personali e sociali che costituiscono un ambiente nazionale, permette di seguire sulle tele tutto un complesso processo psicologico, in ognuna delle varie sezioni; mentre, considerate le opere più significanti nel loro carattere esclusivamente pittorico, si ha, spiegata e dimostrata, la colleganza fra la pittura attuale e quella dei periodi che ci hanno preceduti. — Infine, l'interesse anche superficiale di moltissime fra le opere esposte, è tale e tanto, che vi è piacere anche per gli ignari, per quelli stessi in cui l'educazione estetica non va al di là dell'occhio; e ancora, non é nell'occhio stesso che elementare.

Tutte le varie categorie di publico son dunque per essere soggiogate, da cosí ricca e varia e bene scelta raccolta: quella dei pensatori, quella degli intenditori, quella dei dilettanti. E l'educazione di tutte se ne giova singolarmente, mentre poi reciprocamente influiscono l'una sull'altra. E invero, gli studiosi della politica e della società, chiusi ordinariamente alle emozioni ed anche alle semplici impressioni estetiche, possono scorgere l'azione esercitata anche sull'arte da certi pro-

blemi, che a tutta prima le sembrerebbero estranei, ed allargare così, completare, la propria psiche esclusivista, imparando a considerare l'arte, non più come un diletto suntuario, ma come una disciplina razionale. I tecnici dell'arte, possono avvertire la varietà e la vastità di orizzonti artistici, che rompono la cerchia ristretta dei problemi del colore e anche del disegno, e afferrarne la relazione con altri problemi di diversa indole, di cui può tuttavia la pittura rimanere o divenire espressione. Infine, i dilettanti più o meno ignoranti, possono iniziare o completare una educazione, che li metta al corrente di tutta la contemporaneità artistica.

Benchè moltissimi sieno stati anche recentemente e rimangano sempre gli artisti stranieri dimoranti e producenti in Italia, o qui venienti e tornanti per gaudio intellettuale, per studio e anche soltanto per quel piacere fisico, che da Venezia a Palermo, tutta Italia, poco più poco meno, procura, il publico veneziano, il publico italiano, era rimasto sin qui quasi interamente ignaro della rimanente arte moderna. In generale, chi avrebbe gusto tra noi, non ha quattrini per viaggiare, quindi vedere; e spesso è così stretto dai bisogni materiali, che non ha tempo e modo neppure di leggere; chi ha denaro, e viaggia, viaggia per tutt'altro. Erano quindi i più, tra di noi, esclusi dalla comunanza intellettuale col resto del mondo, specialmente per le cose dell'arte grafica; ché, musica e letteratura sono più facilmente accessibili.

Oggi, grazie alla prima, e tanto più grazie a questa seconda esposizione di Venezia, si sa, da quanti italiani sanno leggere, che, ad esempio, vi è una pittura americana; che belgi ed olandesi tendono ad emulare il

loro passato; si sa quali tendenze si dividano la pittura germanica; come si affermino gli slavi da un lato, gli scandinavi dall'altro; come ritorni su sè stessa la pittura francese; si sa persino che vi è una pittura scozzese, ben separata e distinta da quella pittura inglese, della quale qualche cosa si sapeva prima da pochi, mentre ora ne possono parlare anche i più. Non dico *dire*.

Ed ecco diventati famigliari i nomi dell'Alexander e del Whistler, del Baertson e del Gilsoul, dell' Israels e del Mesdag, del Leibl e del Liebermann, dell'Ancher e del Repine, del Brough e del Newbery, dello Stevenson e dell'Hamilton.

Ecco dunque il patrimonio intellettuale degli italiani moderni arricchito senza sforzo, senza incomodo, senza spesa, e con vantaggio materiale oltre che morale.

Basterebbe ciò a rendere, come dicevo incominciando, Venezia, benemerita di tutta Italia.

ARTE E NAZIONALITÀ

Se gli apostoli della assoluta uguaglianza sociale considerassero il loro sistema teoretico in rapporto alla produzione artistica, ed alla varia fisonomia che essa ha sempre avuto, e oggi ancora presenta, nei diversi paesi, ad onta di tanto movimento umano fusionista, forse si sentirebbero scossi dal dubbio sulla possibilità pratica di quel sistema.

La divisione in sezioni di questa esposizione, è infatti, ben lungi dal significare una semplice molteplicità di luoghi di provenienza: essa corrisponde, a seconda della diversità di quei luoghi, a diversi aspetti esterni, a diversi caratteri psicologici. I quali sono tanto più notevoli, nella attuale comunanza di una aspirazione suprema verso la sincerità estetica e verso la morale artistica. Dico morale, nel senso complesso e completo, nel vero senso, cioè.

In quella generale convinzione del rispetto che l'arte

deve alla natura, e del significato che, d'altronde, deve uscire dalla produzione artistica, qualunque sia il doppio punto di vista, ottico e spirituale, a cui l'artista si é posto, sono tanti, invero, gli atteggiamenti, quante sono le nazionalità.

E si comprende. Rari sono gli uomini i quali, vivendo materialmente in un ambiente, possano virtualmente farne astrazione: sono i pochi, i quali, percorrendo tutta la gamma della genialità, vanno dal genio appunto alla follìa; senza dire che anche i genii di carattere universale, sempre risentono del loro luogo d'origine.

La grande maggioranza degli uomini pensanti ed agenti intellettualmente, quand'anche riesce a liberarsi dall'influsso della educazione e della tradizione, sempre risente, inevitabilmente, quello del sangue, della eredità, delle abitudini, dei costumi, degli usi, e, sovratutto, del clima e di tutti gli aspetti circostanti. L'anima delle cose, che parla a tutti gli umani, parla tanto più a quelli fra essi che danno alla esplicazione della loro esistenza la base della osservazione. E tanto più quel linguaggio diventa, non solo eloquente, ma imperioso, quando l'osservazione, per quanto spirituale, si esercita sulle cose della materia. Il diverso vero che forma l'argomento dell'arte applicata, deve naturalmente dar luogo ad una diversa produzione; e, se questa riproduce esattamente la lettera e lo spirito del soggetto, ne offrirà, insieme all'aspetto superficiale, anche la struttura intima. Così é che il cielo, il mare, il paese, le figure umane, e gli stessi animali del nord, non essendo quelli del mezzogiorno, paesisti, marinisti, figuristi, animalisti settentrionali ci danno opere diverse dai meridionali, non solo nelle linee e nei colori, ma pel modo

di avvertire, di cogliere e di rendere il vero, pel significato che gli attribuiscono, pel grado d' intimità con le altre manifestazioni umane e sociali, che essi conferiscono all'arte.

Il fenomeno è così naturale, è così inevitabile, che esso si è prodotto in proporzioni anche più limitate di quelle di una nazionalità, quando centri più ristretti di questa vivevano di vita propria, svolgendo un microcosmo tutto loro speciale. Così abbiamo avuto in uno stesso paese l'esistenza contemporanea di più *scuole*, anche quando le condizioni naturali erano le stesse, purchè diversificassero alquanto le condizioni civili e politiche; e tanto più, quando, come in Italia ad esempio, lo stesso paese comprendeva, e comprende, più climi, e, coi climi diversi, una diversità di atteggiamenti umani e sociali.

Così è che, mentre anche l'arte dimostra come sia ormai impossibile il considerare in senso assoluto il criterio, molto arbitrario, della razza, meno per quei popoli i quali non hanno raggiunto un alto e distinto grado di civiltà, Belgio ed Olanda, quantunque i loro rispettivi confini non sieno stati ben determinati dalla natura, hanno avuto in passato, ed hanno anche ora, due pitture ben separate e distinte. È bastata prima, a produrre quella diversità, che in alcuni grandi si è spinta sino a divenire divergenza, una diversa fede religiosa, quindi un diverso indirizzo dato alla ginnastica mentale; bastano oggi non profonde dissonanze nelle tendenze, nelle abitudini, nei costumi, ad impedire una confusione qualsiasi fra l'arte belga dei Courtens, dei Gilsoul, dei Baertson, e l'arte olandese dei Mesdag, degli Israels, dei Bisschop, dei Neuhuys.

Così, l'espressione di dolore che esce dalla letteratura slava, si ripercuote nella pittura. E, mettiamo pure il grido di rivolta che risuona nei due suggestivi quadri siberiani dello Schereschewski in conto di sue tendenze politiche; ma una tecnica tutta diversa non ha impedito alla *Ragazzina* di Tworojnikoff di mostrare una cert'aria di parentela spirituale col *Mercato* di Makowsky, con la *Nowgorod* del Lèbèdew, e, a considerare l'intima tendenza, per quanto espressa in tutt'altro modo, con lo stesso *Duello* di Rèpine: un quadro che ha la rara prerogativa di piacere a tutte le varie categorie di publico, e che lo merita, per diverse, ma tutte buone ragioni.

Or, con tutt'altro carattere ci si presenta la pittura tedesca. La quale, si biforca invece in due tendenze, una tradizionale ed una riformista, secondo appunto l'atteggiamento della società germanica civile e politica. Nella seconda, il Liebermann, le cui *Lavoratrici di merletti* emanano una così casta poesia domestica, e il Firle, la cui *Giovane che canta* è di una espressione, pari alla tecnica, semplice e sincera; nella prima, quel poderoso Leibl, che meriterebbe di prendere, fra gli antichi, posto nelle gallerie; senza dire del Lenbach, i cui *ritratti* sono celebri anzitutto per questa loro prerogativa di emulare i classici; mentre il Dettmann può essere considerato il rappresentante della proverbiale nebulosità spirituale germanica nella sua *Notte santa*, ad onta della tecnica così risolutamente, brutalmente colorita, della sua *Sera di festa*.

L'influenza dell'ambiente è poi tale, che il Sauter, pel fatto di vivere in Inghilterra, ha due tele, *Amici* e *Musica*, che si direbbero di un anglo-sassone. E il fe-

nomeno si ripete anche nella sezione franncese, ove sono esposte opere del Blanche, il quale, vivendo in Inghilterra e nella famigliarità intellettuale di inglesi e di americani, ha perduto il carattere di quella patria, nella quale e con la quale bisogna vivere, per sentirla e per renderla.

Cosí, popoli nordici sono, del pari, scozzesi e scandinavi; ma, poichè tutte diverse ne furono e ne sono la storia, le sorti, il carattere, è impossibile confondere l'ispirazione da cui esce il *Pescatore* del danese Ancher, da quella che brilla negli *Occhi azzurri* del Newbery: mentre il dualismo svedo-norvegese si risente anche nel diverso indirizzo che rappresentano, lo Zorn da un lato, il Borgen, il Normann, il Sinding, il Thaulow, l'Holmboe dall'altro.

Cosi, se da una rivoluzione politica è uscita l'Unione Nord-Americana, e da una rivoluzione puramente intellettuale il nuovo indirizzo della pittura scozzese, un certo grado di affinità è impossibile disconoscere nelle due attuali sezioni.

Vi è bensì nella mostra una sezione, la quale sembrerebbe a tutta prima contraddire al principio della individualità nazionale dell'arte — l'italiana. La quale, quantunque non comprenda quasi che artisti della Italia settentrionale e centrale, ci offre le più varie fisonomie esterne ed i più diversi caratteri psicologici. Ma ciò non è invece che la naturale conseguenza di quella varietà di climi e di atteggiamenti spirituali, fuse in una unità complessiva, cosi lontana dalla uniformità, che già ci ha dato tanta ricchezza di *scuole* pittoriche, e tanta disparità di vicende politiche.

Tutte le espressioni, tutte le tendenze artistiche, sono

aperte agli italiani, nella cui psiche si riflettono i più diversi raggi della mente umana, come dalle sue nevose cime alpine, Natura si digrada sino ai mari illuminati dai caldi soli meridionali.

Or, date, se vi basta l'animo, uniformità di leggi, di vita, di consuetudini sociali, a tutta questa multipla, varia, diversa umanitá, che la natura ha così diversamente foggiata, e che da essa natura attinge così dissimili inspirazioni! che, non solo sente e pensa, ma *vede* diversalmente; e che, a seconda della visione, informa le idee, come a seconda del pensiero e del sentimento informa bisogni e desiderii, aspirazioni e rivendicazioni! Annullate, se potete, l'individuo, fondendolo nella massa, quando neppure nell'arte il moderno sentimento di fratellanza basta a fondere le diverse nazionalità in una sola uguaglianza umana!

IL CRISTO
NELLA MODERNA PITTURA

Peter Halket è un giovane contadino inglese, il quale, recatosi per far fortuna nell'Africa Meridionale, si è arruolato nella Compagnia di Mr. Cecil Rhodes.

La morale di quella milizia é, fra l'altro, di trattare i negri come le bestie; ed una sera, solo vicino al fuoco sopra una deserta collina del Mashonaland, Peter Halket, mentre pensa ai casi suoi, vede avvicinarsi e sostare uno sconosciuto, straniero all'aspetto, dalle vesti strane, disarmato; il quale, nella lunga conversazione che ha con lui, finisce per rivelarglisi e per convertirlo: per convertirlo al suo Vangelo. — Che è il Vangelo.

Poichè quello straniero, solo e disarmato in quel paese della violenza, che cammina a testa nuda, e mostra ai piedi le cicatrici di un supplizio, è il Cristo.

È il Cristo, il quale, dimostrato al giovane, ignorante, ma non perverso, contadino-soldato, l'orrore della morale utilitaria di cui si era fatto strumento, lo rende pietoso,

e nella pietà disobbediente alle infamie che gli vengono comandate; al punto che, se non acconsente a predicare il Vangelo umanitario, come uno dei primi apostoli, tenuto conto che a predicare con frutto bisogna essere oggi autorevoli e ricchi, gli sacrifica senza esitare la vita. E, perchè un uomo, un fratello, per quanto nero, non cada ucciso di sua mano, si lascia uccidere.

Bisogna leggere quella prima scena fra il Cristo e Peter Halket, nell'omonimo romanzo politico-umanitario di Oliva Schreiner, per comprendere tutta l'efficacia che può ancora esprimersi, nella letteratura anche polemica, dal simbolo cristiano.

Nè quella efficacia può apparire strana, data la permanenza morale di quel simbolo, più vasto e profondo della stessa fede religiosa che ha inspirato; data, insieme, l'indole esclusivamente mentale dell'ottica letteraria.

La quale non è combattuta nel suo volo lirico e critico da materialità nei mezzi della sua espressione; e purchè sia, sincera nella inspirazione, estetica nella forma, può interessare e conquidere, in opere così intese, non solo gl'increduli, ma i veristi.

Con ben altre difficoltà ha da combattere la pittura quando, non più limitandosi a considerare e ad esprimere la leggenda cristiana, sia pure con intenti artistici o filosofici moderni, ma sempre nel tempo in cui si svolsero gli avvenimenti che le hanno dato origine, vuole invece introdurla nell'ambiente attuale, e farla servire a tutt'odierni contrasti. L'anacronismo, infatti, non essendo oggi più ingenuo, come fu già pei grandi pittori classici, ma volontario, urta anche i più spregiudicati, oltre che religiosamente, esteticamente; poichè primo effetto di esso è fare risaltare la mancanza di

sincerità nell'artista, di spontaneità nell'opera sua, impedendo addirittura qualsiasi commozione che non sia di disgusto, o comprimendola, quando pure accenni a prodursi per altre qualità pittoriche dell'artista, o per qualche virtù episodica del quadro.

Sicchè, molto maggiore e migliore sarebbe ancora, di una tale pittura, un'arte religiosa come quella del Tissot, il quale ha cercato di rendere la fede con fervore di neofita, d'apostolo — fede calda e primitiva — e con una tecnica che quanti hanno veduto la sua serie sacra hanno ammirato. Senza dire del nostro Morelli, il quale ha saputo rinnovare l'espressione pittorica della leggenda cristiana, con una poesia così trascendentale e così umana insieme, da riuscire pittore essenzialmente moderno, pur senza uscire, a tutto rigore, dal campo della pittura sacra.

Il Morelli è assente da Venezia, ed il Tissot non vi è rappresentato che da alcune cosuccie, le quali nulla dicono di lui e della sovrana fra le opere sue; ma, se l'Henner e il Carolus Duran nella vecchia maniera, il Carrière e il Dagnan Bouveret con tecnica meno abusata, non hanno veduto nei soggetti sacri che un partito pittorico, come l'austriaco Kramer e i tedeschi Firle e Konig; il ferrarese Previati ha saputo raggiungere una tale intensità d'angoscia nella espressione delle sue Marie *A pie' della croce*, che una commozione intensa investe anche l'osservatore naturalmente più freddo e meno disposto al misticismo, poichè l'artista ha saputo entrare interamente nello spirito del suo soggetto, e di quello spirito tutto lo sa penetrare. — Non occorre invece di essere un bigotto, e neppure un credente, per trovare che il *Cristo deposto* del Bèraud è una cattiva azione.

Non foss'altro, perchè è un pessimo quadro.

Con tutt'altro rispetto per l'immortale soggetto ha proceduto e procede l'Uhde, sincero nell'intendimento di voler significare la costante attualità della Parola cristiana, attraverso i tempi ed i costumi diversi. Ma, se già egli nella sua *Predicazione fra i monti* non è riuscito a produrre l'illusione ottica attraverso la inspirazione morale, maggior calore non desta questa volta nel suo *Cristo che parla a Nicodemo*. Più avvisato di lui, il Dettmann ha circonfuso nella sua *Notte Santa* la sua rappresentazione semisimbolica e semiverista del soggetto, di una luminosità così misteriosa, che molto è lasciato all'indagine dell'osservatore. Il quale, in un'arte di tal genere, mentre sarebbe a bella prima deluso dalla evidenza e dalla determinatezza, è invece interessato a ricercare dinanzi al quadro, non solo la ragione pittorica dell'insieme e dei particolari, ma anche il punto di vista psicologico a cui l'artista ha voluto porsi. E l'interesse destato è già un successo, seppure tanto non vi è nell' opera osservata da condurlo sino all'entusiasmo.

Nessuno fra i meglio disposti potrebbe invece dissimularsi che l'arte del Bèraud è un'arte per progetto, neanche se la sua tecnica ne fosse migliore. Sempre, infatti, riuscirebbe evidente che scopo primo, se non unico, dell'artista, quello è stato di far gridare il buon publico, o d'indignazione o d'acclamazione, per ragioni che coll'arte non hanno nulla a che vedere, e che invece vorrebbero significare e rappresentare la politica: politica religiosa o antireligiosa che sia, sociale o antisociale. Ma, per quanto la politica sia una brutta cosa, così come essa viene generalmente intesa ed applicata, sarebbe fare anche ad essa un'offesa immeritata, il vo-

lerla rendere responsabile di quella antiestetica espressione di un concetto che non ha ragion d'essere.

E invero, neppure la rivoluzione sociale, o il sentimento, il desiderio di quella rivoluzione, l'odio, la vendetta dei diseredati, le violenze degli uni e le miserie degli altri, bastano a giustificare l'aggruppamento di così lercie e odiose figure intorno alla salma crocifissa di quell'uomo-Dio che, morendo, perdonò ai suoi carnefici. Ponete quella folla ruggente attorno alla ghigliottina di qualche anarchico decollato, ed essa sarà perfettamente a posto. — Ma nessuno speri di poter fare del Cristo il complice delle proprie brutalità. — Cristo ha potuto essere un socialista; la dottrina cristiana può contenere i germi della attual dottrina democratica sociale; ma, se avesse fatto parte della Comune, Cristo non avrebbe consentito a bruciar Parigi; Cristo non avrebbe, più recentemente, scagliato fra gli inermi bombe micidiali; e nè oggi, nè mai consentirebbe che dinanzi a lui s'imprecasse dall'alto di Montmartre alla Francia, alla società. Tuttociò che si vorrebbe dunque provare col suo quadro dal Bèraud, è pittoricamente e moralmente mancato. Non che, all'arte, qualsiasi soggetto possa, debba essere vietato — non gli argomenti religiosi intesi modernamente, non i soggetti sociali, che, infatti, direttamente ed indirettamente hanno fornito e forniscono così elevate ed efficaci inspirazioni. — Egli é che l'estetica é già una Morale per sé stessa, é la morale permanente anzi, la morale universale, delle età, dei paesi intelligenti e culti, e non si può offenderla, senza offendere insieme tutto ciò che nel modo più vario e diverso può vibrare di aspirazioni, di tendenze, di amori, di fedi, nelle più variamente, diversamente atteggiate, anime umane.

IL DOLORE

Camillo Mauclair, narrando recentemente, in un magnifico saggio psico-fisiologico, come *studiò la tristezza* sopra sè medesimo, ha esposto sensazioni e trovato definizioni, che sarebbero applicabili, non solo a quello *stato d'animo*, ma ad uno *stato d'arte:*

l'attuale.

L'attual arte è triste, ineffabilmente triste; anzitutto come espressione estetica dell'atteggiamento psicologico generale; per la forma pittorica e scultoria data poi a quell'atteggiamento. Nell'insieme, essa appare come l'emanazione di un dolore costituzionale, di cui molti altri segni confermano la reale esistenza, pure non essendo meno per questo in contraddizione con altri caratteri essenziali di un tempo come il nostro: tempo essenzialmente pratico, e che dovrebbe essere per ciò solo eminentemente equilibrato. — Quindi, sereno.

Sembra quasi che una vita tutta intesa al raggiungi-

mento dei beni materiali, a dar quindi anzitutto valore a tutto ciò che è positivo e meccanicamente utile, una vita nella quale lo stesso campo sterminato del pensiero non viene percorso e ripercorso che all'intento di un utilitarismo, per cui nulla è più lasciato di platonico alla speculazione intellettuale; sembra, dico, che una tal vita provi come la nostalgia di quella virtù esclusivamente umana, che è, o, meglio, era, la *Fantasia;* e, poiché la fantasia puramente mentale neppure può sottrarsi al materialismo, sembra volere illudersi di soffrire, appositamente, per reazione, in una forma di fantasia morale.

E questa, come la tristezza individuale vera del Mauclair, « fa, in fondo a sé, una specie di rumore oscuro, quasi « impercettibile, come il fremito del legno roso dal « tarlo ». Ma, contrariamente a ciò che avvenne allo scrittore, nessuno spirito critico precisa quel rumore, evocandone con chiarezza le cause.

Probabilmente, perché si tratta, più che d' altro — di un'auto-suggestione, che non avrebbe veramente ragion d'essere in un'epoca come la nostra; nella quale la scienza naturale e la scienza sociale, se molto hanno distrutto, molti nuovi elementi hanno pur fornito di ricostruzione alla gioia umana; se molto hanno scosso e sconvolto, molto pure hanno affermato e consolidato, con la dimostrazione razionale di un concetto della vita mondiale e animale, dal quale facilmente si potrebbero attingere i mezzi di una felicità, per quanto diversa dalla tradizionale, non meno effettiva. Anzi, più.

Comunque, fra tutte le discipline spirituali, l'arte è la più soggetta a questa auto-suggestione, e — ciò che può sembrare strano a prima vista, benché nol sia in

realtà — tanto più lo é, quanto più si scende verso i paesi per eccellenza di quella luce, che dovrebbe essere gioia. Mentre i paesi tradizionali della mestizia offrono quella forma più sicura della gioia, che é la serenità.

Il paese, infatti, donde dovrebbe prolungarsi sino a noi la tetraggine del polo, la Norvegia, ci dà una riproduzione di quella, in sé stessa, punto lieta natura, tale da dimostrarci che questa viene dall' arte considerata senza nessun rammarico, con una soddisfazione fatta, non già di rassegnazione cristiana, ma di calma e sicurezza virili e coscienti. I paesi, le marine norvegesi, nella loro tecnica elementare, e quasi direi tranquillamente scientifica, non mirano affatto, neppure involontariamente, a darci una impressione di malcontento e di tristezza. E, quando sono quei paesi, quando sono quelle marine animate dall'uomo, troviamo nelle linee di quelle persone, nella espressione di quei volti, l'affermazione di una vita, dura sì, ma spiritualmente limpida e tranquilla quanto semplice.

E, mentre l'America Nordica ci presenta anch'essa, ai suoi primi passi, un'arte tutta semplicità e serenità, chiara, non turbata da nessun tormento od ossessione psicologica, quel carattere delle figure norvegesi si afferma negli svedesi, anche quand' essi escono dal loro paese, come ha fatto spesso, e fa anche stavolta in parte, lo Zorn; ed assume poi una forza la più significante e consolante, nella pittura danese.

Proprio, il paese d'Amleto quello é che ci offre la espressione pittorica più robusta e più fortemente accentuata della resistenza sana ed operosa, opposta dal valore umano alle traversie, ai pericoli, alle tragedie della vita. Tanto che basterebbero i pescatori tranquil-

lamenti eroici dell'Ancher, a suggerirci la idea di un trionfo della forza fisica contro le necessità materiali, e della forza morale contro i traviamenti dello spirito.

Che se poi una deliziosa malinconia esce dai paesaggi scozzesi dello Stevenson, sovrano di quei paesisti, e del Roberston, che lo segue senza raggiungerlo, e del Grosvenor e del Kay e dell'Haig, e del Paterson, e del Rattray, e dello Spence, e degli altri tutti di questa deliziosa sezione, tosto i figuristi vengono a rassicurarci, dimostrandoci che quella malinconia non é che un omaggio reso alla natura, un lusso spirituale, che si può concedere gente ben sicura di sé.

Invero, quelle figure son fatte per rasserenare l'anima più turbata, sieno infantili come nel Brough, nel Newbery, nella Walton, sieno adulte come nel Guthrie, nel Brown, nel Lavery. — Ritratti, questi, epperò tanto più significanti.

Donde il dolore incomincia, invece, a scendere a noi, è dalla Russia.

Mentre la pittura inglese, uscendo dal formalismo delle sue scuole preraffaellita e mitica, non offre oggi più un carattere bene determinato, quantunque presenti alcune opere in sè stesse notevolissime, come quelle del Brangwyn, e qualcuna del Fowler; mentre nel Belgio la mestizia pittorica é, nel limpido Bartsoen, nel complesso Courtens, nel Gilsoul, nel Leemputten, nel Kuhstohs, ancora serena, e la mestizia scultoria é pensosa nel Meunier, e commuovente nel Braecke; l'Olanda s'oscura, é vero, nell'Israels, nel Mesdag, nella maggior parte dei suoi insigni pittori; ma é nella pittura russa essenzialmente che troviamo — nel nord — la espressione di un intimo strazio; nei bene a ragione

tetri quadri siberiani dello Schereschewski, nel magistrale *Duello* di Repine, e persino in quel commuovente sorriso di cui il Twrojnikoff ha circonfuso la pungente miseria della sua *Ragazzina*.

Che la Germania non sia pittoricamente lieta in nessuna delle sue tendenze, rappresentate dal Leibl e dal Lieberman, dal Dettmann e dal Firle, dall' Hoecker e dal Kaiser, dall' Uhde e dal Delug, può non sorprendere: la letizia spirituale non vi è nè nella tradizione, nè nell' indole. Ma, certo, la vivace, la brillante, la spiritosa Francia, non ha oggi espressione pittorica o scultoria men triste. Né occorre, ad accorgersene, fermarsi alla pretensiosa *angoscia* del Rochegrosse: tutti i suoi, vecchi, maturi, giovani, Puvis de Chavannes, Henner, Carolus Duran, Rodin, Cottet, Billotte, Carriére, Tissot, Ringel, qualunque sia il loro genere d' inspirazione, si esprimano col pennello o con la stecca, nulla ricordano di quello specifico carattere nazionale che in Rabelais, in Montaigne, in Voltaire, ebbe le sue più caratteristiche manifestazioni, nulla del tradizionale umor gallico; ed il loro senso della vita rivela, più o meno, la sofferenza, come il loro senso della forma e del colore.

Eppure, nulla di meno giustificato, se si pensa alle rinovate fortune francesi; come nulla di meno giustificato della tristezza non minore degli artisti italiani, se si pensa allo splendore della italica natura.

Tristi, infatti, tra i veneti luminosi, il Fragiacomo e il Costantini, che ne sono la più fine incarnazione; tristi il Rosa, il Miti Zanetti, lo Scattola; triste il Nono nel suo diffuso *funerale,* ancor più nella intenzione forse che nel fatto; dei ferraresi, il tristissimo Laurenti, che

li ricongiunge a Venezia, non é riuscito a rendere lieta la sua carnale *fioritura,* e quel Previati, che li ricongiunge a Milano, é, *a' pie' della croce,* più triste che mai.

Quel Segantini insigne, che può passar per lombardo, non é certamente più lieto del piemontese Morbelli, mentre il Bazzaro si é come immedesimato con gli effetti più mesti, e mesti sono i *ricordi* di Mosé Bianchi. La stessa serenità delle aure toscane é mestamente resa dal Tommasi, dal Faldi; e persino i napoletani splendori sono, nel Caprile, velati; mentre altro velo sembra steso sulla brillante tavolozza degli spagnuoli, nel *Torero* del già abbagliante Villegas.

Infine, la parola generale dell'arte, è il dolore.

E, quel ch'è più, dolore essenzialmente psicologico.

O morbosa, insaziabile, anima umana!

ANIMA E CORPO

Quel che vi ha di più notevole nella generale espressione artistica del dolore, è la sua quasi completa astrazione da quei fenomeni, da quei problemi cosidetti *sociali*, che già accennavano ad inspirarne una parte, importante per quantità e per valore.

Sembrano quasi sentire gli artisti, che vi può essere qualche cosa di ancor più triste e penoso della miseria materiale. La quale offre loro molto minori ispirazioni di quella tristezza puramente psicologica, di cui ho constatato l'universale dominio.

Ciò sembra quasi in contraddizione con la grande influenza che quei fenomeni, che quei problemi, esercitano oggi dappertutto, se non addirittura nella vita publica, almeno nella publica agitazione. Ma contraddizione veramente non vi è, per chi ha posto attenzione a questa, che potrebbe dirsi una legge costante e generale dell'arte: di precedere cioè, o di seguire, ma

quasi mai accompagnare, un dato carattere sociale; cosicchè l'arte stessa sembra essere di quel carattere, o il preannuncio divinatorio, o la finale rappresentazione.

In fatto di pensiero *socialista,* l'arte ha generalmente preceduto, se non la coscienza dei privilegiati, almeno la conoscenza delle masse. Per non accennare che all'Italia, l'agitazione socialista era ancora di gran lunga lontana, quando prima Patini, coll' *Erede,* poscia D'Orsi, col *Proximus tuus*, richiamarono l'attenzione della società italiana sulle miserie sociali.

Essi ebbero, ben presto, imitatori, poichè il loro successo fu tale da rendere accorti quelli fra i minori, i quali, incapaci di creare, corrono dietro al successo appunto, che essi, non solo avevano dipinto un quadro, plasmato una statua, avevano pronunciato una Parola.

Che fu raccolta senza ritardo dalla letteratura e dalla politica.

E bisogna dire che il momento fosse dai due artisti colto con rara opportunità, perchè quel successo, clamoroso e sincero, passò sopra, per Patini, alle gravi deficenze tecniche, e per D'Orsi a quella troppo patente imitazione del Millet; il quale, con intento meno caratteristico, aveva, ben da prima, raggiunto, nella dipintura delle fatiche, dei lavori rurali, la più intensa e commuovente espressione.

La comparsa del pensiero sociale nell'arte fu, così, una causa vinta appena posta tra noi. Al punto che, si facevano bensì — come ancor si fanno — attendere i provvedimenti sociali, ma quadro e statua rivoluzionari ebbero gli onori ufficiali, e oggi fan parte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Che poi fosse, da un lato superfluo, e vano dall'altro,

l'insistere, mostrarono di ritenere il Patini e il D'Orsi stessi: questi, volgendosi ad altri soggetti; quello dando agli altri suoi quadri rurali, *Vanga e latte*, *Bestie da soma*, una espressione meno pungente, ed applicandosi a migliorare, a modernizzare la sua tecnica, più che non aggiungesse altre strofe al suo inno rivoluzionario.

La vita, è vero, s'era fatta men dura per lui; ma non è a dire che egli, intellettualmente e psicologicamente, *sentisse* meno la miseria; chè, anzi, la sua prima opera socialista sembrò quasi esercitare una suggestione sul suo atteggiamento morale, ed inspirare le sue opinioni politiche.

Egli è che Patini, e D'Orsi, e altri egregi, che avrebbero potuto emularli senza imitarli, comprendevano istintivamente che l'arte aveva fatto abbastanza, dando la sveglia, e che essa non sarebbe stata più originale, continuando a voler presentare un carattere, che si affermava ormai in tante altre espressioni del pensiero e della vita.

E come in Italia, così all'estero. — Tanto che, ripeto, nella universale manifestazione di dolore che si raccoglie da questa così abbondante e notevole rappresentanza dell'arte moderna, è quella che si è convenuto di chiamare l'*anima*, che intende dimostrare, anche nella tristezza, la sua superiorità sul corpo e le sue sofferenze. — E vi riesce così, che si possono, fra tutte le sezioni, contare sulle dita le opere dedicate alle miserie sociali.

È la non lieta sezione olandese che ci offre la più saliente di esse, nelle *povere contadine* del Josselin de Jong. Quadro che, comparendo ora appena, di fronte al già maturo sviluppo delle tendenze socialiste in O-

landa, e alla loro vittoria nelle recenti elezioni politiche, sembrerebbe attestare la lentezza artistica dello spirito nordico, in confronto del meridionale. — Quando invece il danese Pedersen, è sereno nei suoi *mietitori*, spiranti più la letizia del raccolto che l'affanno della fatica eccessiva; quando serene sono le lavoratrici del Lieberman, tedesco; e quando in consimili motivi lo svedese Zorn altro sembra non avere ricercato che un effetto pittorico.

Mentre poi la rivoluzionaria Francia altro non ci offre, in proposito, che quell'infelice *Cristo deposto* del Beraud, di cui già mi sono occupato, *L'inverno* del Faldi è, nella sezione italiana, pittoricamente sì mite, come appunto lo è effettivamente in Toscana; e i *ricchi* dello Scattola non si possono veramente dir poveri; e la ragazza dello Zessos sarebbe certo, dato il tipo, ugualmente *perplessa*, se pur non fosse la miseria a tentarla pel vizio.

Vi è bensì un quadro che chiarisce nel titolo — *La Venduta* — una intenzione non dubbia, ed il suo autore, il Morbelli, è artista di così alto valore, che certo non avrebbe scelto tal titolo per mero richiamo. Senonchè, l'abbia egli voluto, o meno, certo è che questo quadro risulta, più che un grido di protesta, uno studio di espressione in rapporto a quella tecnica tutta speciale in cui il Morbelli, non soltanto diversifica dagli altri, ma va continuamente modificando la sua maniera e sè stesso.

Ora, egli, infatti, non è già più alla decomposizione prismatica del colore in linee susseguenti; ma stà decomponendo la linea in punti, ed entra in quella categoria della *punteggiatura*, ove or si trova con altri, giun-

tivi per diversa via e con altri intenti. Egli mira a raggiungere il massimo della efficacia pittorica, con la minore possibile constatazione ottica di pittura: in altri termini, mira a dipingere così minutamente e così bene, che il mezzo pittorico svanisca, nel rifulgere della raggiunta espressione.

E questo suo quadro è indubbiamente espressivo fra tutti; ma non tanto ancora che la sua specialissima tecnica si dissimuli interamente e si sottragga all'attenzione, più o meno annuente e simpatica, dell'osservatore. Il quale, tanto meno può fermarsi sul soggetto morale del quadro — una bambina dolente sul violato letto — quanto più è indotto, o costretto, ad esercitare le sue facoltà critiche.

In complesso, dunque, più non si combattono le battaglie del *socialismo* col pennello e con la stecca: mentre esse minacciano con tutt'altre armi, e sopra tutt'altre scene che non le esposizioni artistiche, sembra che una più vasta, più complessa, ereditaria, fatale miseria, affratelli tutti quanti gli umani.

D'onde, chissà?, non solo una indiretta vendetta degli affamati, ma un concetto della vita e della società, che arrechi soddisfazione a certi bisogni, e conforto a tutte diverse pene.

Certo, non è indarno che l'arte insiste sul fenomeno universale della tristezza psicologica, e che da essa esce implicitamente la domanda: come guarirla?

IL SOLE

« Siate laudato, Dio, ed esaltato,
« Signore mio, da tutte le creature,
« Ed in particolar dal sommo Sole,
« Vostra fattura, Signore, il qual fa
« Chiaro il giorno, che illumina ;
« Onde, per sua bellezza, e suo splendore
« Egli è vostra figura. »

Cantico del Sole

Così, come dalla oscurità spirituale dei bassi tempi l'anima umana ingenuamente usciva alla luce della gioia, ed i veri santi fra i santi aspiravano ad un Signore che era sintesi felice di un inconscio panteismo, l'artistica inspirazione, la aspirazione estetica, esce oggi qua e là dalla grigia conformità fisica e morale, che è la più sparsa, generale espressione della pittura, per levarsi nella serenità di un aere doppiamente illuminato dal Sole.

Questo possiamo constatare, qua e là, nell'arte stessa del Nord; naturalmente, anzitutto in quella pittura danese, che é, nei suoi migliori, un inno alla vigoria fisica, alla fermezza morale: e quella luce settentrionalmente calda a cui si scaldavano nel 1895 i *pescatori* dell'Ancher, ora, non solo brilla sui bianchi abbigliamenti delle sue signore alla marina, ma rallegra, come s'é visto, anche i *mietitori* del Pedersen, pure colti nella imminenza della sera.

E, quantunque la pittura scozzese possa dirsi complessivamente la glorificazione della

bianca luna e vaghe stelle
. . . . . nel ciel create
cosí lucenti e belle,

pur nondimeno l'amore al Sole traspare nello stesso Brough, ed é lietamente professato dal Fulton, ed in maggior suono dal Reid Murray.

Certo, non é lieto quel sole occiduo che coi suoi accesi riflessi aggiunge tragicità al maggior quadro della pittura russa, al *Duello*, cioé, di quel Repine, che si trasforma così stranamente dinnanzi alla tomba del Commendatore, nel lutto di Donn'Anna, e nella tonaca di Don Giovanni; e quel raggio di sole, che a stento la pittura olandese lascia cadere sul letto del Bisschop, fa risovvenire la noia che all'invecchiato Apollo faceva sé stesso, nella terribile satira con cui il Porta condannava al ridicolo il pseudo classicismo del suo tempo. Ma, se ancor quasi mesto é nell'Hoecker e nella Hitz, e triste, per quanto forte, nel Dettmann, esso brilla sul volto della *Cacciatrice* del Böcklin con una sfacciataggine provocante, che la fa assomigliare ad una giovane carnivora belva; e la dolcezza delle impressioni del francese Monet,

ancora più giovane di tanti suoi compatrioti novellini, è come soffusa di quel luminoso pulviscolo, che è al fisico splendore quel che il pudore è alla bellezza morale.

Ma siamo ormai, con ciò, ai paesi del sole ardente; non dimenticato, e neppur troppo esteticamente ricordato, da quel Benlliure e da quel Barbudo che, insieme al maggiore Villegas, sono come l'anello di congiunzione tra la Spagna e l'Italia; ora che, morti Rosales e Fortuny, Valles riposa, o quasi, e Pradilla ha tolto le tende da Roma, succedendo al Madrazo nel Museo di Madrid.

Ed ecco, il Sole si preannuncia nella deliziosa *visione* di quel Mentessi, che pareva già sacrato alla più intensa espressione del dolore, più tristemente colorita; e ne esce come il senso di una mite alba, sorgente sui destini della umanità, l'annunciazione di più lieti destini. E, se pur *meriggiando*, Vittore Grubicij non trascura la mitezza di quegli effetti, che lo fan pittore aristocratico fra tutti, sfolgora la luce sui *Paesi caldi* di quel De Maria, il quale, essendo stato quasi ostentatamente il pittore ufficiale della luna, nei suoi effetti più fantomatici, prova ora in tutto diverso modo di essere il pittore per eccellenza degli estremi.

Ma già s'ergono, dandosi la mano dai due estremi d'Italia, Venezia da un lato, dall'altro Palermo — le due città che, fra tutte, possono dirsi *donne*, per la fisica voluttà che ne emana, per la forza del sentimento che esprimono, per l'incanto che esercitano su quella che io chiamerei *affettività intellettuale*, e che informa, ad un tempo, l'ingenua impressione dei più, mentre suggerisce ai meno, agli eletti, il meglio delle opere loro.

A Venezia, Sartorelli e Ciardi fanno corona a Tito.

Ed è Tito, meridionale di nascita, veneziano di sviluppo e di elezione, come la protesta, la rivendicazione della caratteristica essenzialmente italiana, contro le tendenze psicologiche e pittoriche, che troppi tra i nostri sembrano avere, più o meno consciamente, attinto dal Nord. Tutta la sua pittura è la canzone della luce solare, lietamente cantata sui toni più vivi e più caldi, con una sincerità spirituale che rallegra, ed una sapienza tecnica che soddisfa. Egli non è più brutale nel colore, come lo era nella *Pescheria*, ma l'intensità del suo chiarore non é diminuita per questo: ne ha anzi guadagnato l'evidenza della sua prospettiva. Ed è in lui, in tutti questi suoi quadri, una tal fusione di luce fisica e di lieta vita umana, sono così concordi in lui sole e terra, mare e animali, nel sentire la gioia di vivere, che un alto respiro di sollievo solleva in guardarlo i nostri petti, e ci fa benedire l'esistenza.

La quale non é tutta nella *sensazione*, ma deve essere pure *meditazione* — ci ammonisce Palermo, calda ma pensosa, per quell'arabo influsso che ancor la possiede, e che veste la sua bellezza feconda di solennità — poichè, se Venezia è l'Oriente imaginoso, essa, la Felice, é l'Oriente estatico.

Palermo, la pittura siciliana, sono rappresentate dal Lojacono. Del quale, non può dirsi che superi questa volta sè stesso; pure, dai suoi *ulivi saraceni* e dal suo *Nelumbium*, esce appunto quel senso delle cose, per cui è nella luce, insieme alla ragione stessa della vita, alla sua glorificazione, la tacita eppure eloquente dimostrazione della sua inevitabile ed insita tristezza.

Ma non di quella tristezza scoraggiante e desolata, che aliena dall'azione e intorpidisce la coscienza: di

quella tristezza, piuttosto, filosofica, quasi direi pagana, che aggiunge fermezza contro le avversità, e, mentre può consolidarsi sino allo stoicismo, è suscettibile d'accendersi d'ogni entusiasmo; che accetta il mistero dell'universo, e, non immobilizzandosi nelle sue ombre, procede nei suoi splendori.

È ciò che ha consentito tutte le audacie a quell'indole siciliana, che è pure insieme tanto circospetta e riflessiva; che le ha dato l'ispirazione delle iniziative, e, insieme, la costanza nelle delusioni, la fermezza nelle sventure.

E ch'essa ora abbia in Venezia fatto, se non altro, atto di presenza, nella sua espressione personale, e vi abbia portato questa doppia nota, io voglio averlo come un felice augurio.

Palermo non è più tal centro artistico, da poter aspirare ad un connubio pittorico con Venezia: d'altronde, la solidità del suo carattere doveva naturalmente scegliere, sin dall'antico, per esprimersi esteticamente, la forma architettonica. — Ma che essa siasi affermata anche pittoricamente, è un bene per la nostra artistica unità. E se, con Venezia, tutta diversa, eppur con essa si armonica, essa si affermerà psicologicamente, sarà un bene per tutto quanto l'avvenire italiano.

Due mari, due destini, due genti, un'anima sola, per le fortune d'Italia!

PREMI E PREMIATI

NORME

PEL CONFERIMENTO DEI PREMI

1. Per la II Esposizione internazionale d' Arte della cittá di Venezia sono stati stanziati i seguenti premi, da assegnarsi alle opere più degne:

dal Municipio di Venezia . . .	Lire it.	10.000
dalla Cittadinanza veneziana. . .	»	10.000 (1)
dal Governo.	»	5.000
dalla Provincia di Venezia . . .	»	5.000
della Cassa di Risparmio della Città di Venezia	»	5.000
del Municipio di Murano . . .	»	2.500
dal pittore Max Liebermann . .	»	2.500
dai Comuni della Provincia di Venezia	»	1.600 (2)

2. Il premio del Municipio di Venezia è destinato alla migliore opera italiana non mai precedentemente esposta; il pre·

(1) Questo premio è stato costituito coi seguenti contributi: Comitato per la pubblicità e pei festeggiamenti del 1895 (lire 2,700); Comitato per l'Esposizione Tiepolesca del 1896 (lire 2,500); Società Veneta di naviga-

mio della Cittadinanza Veneziana alla migliore opera straniera pur essa nuova e non mai comparsa in altre Mostre.

3. Ai premi del Governo, della Provincia di Venezia, della Cassa di Risparmio di Venezia e del Municipio di Murano, hanno diritto di concorrere artisti italianî e stranieri,

Il premio dei Comuni della Provincia di Venezia é riserbato ad un artista italiano; quello del pittore Max Liebermann ad un artista veneziano.

4. Nessun'opera di data anteriore al 1890 potrà concorrere ai premi indicati nell'articolo precedente.

5. Il premio della Provincia di Venezia verrà assegnato ad un'opera di pittura; quello della Cassa di Risparmio ad un'opera di scultura.

6. L'artista che nella precedente Esposizione sia stato premiato, non potrà concorrere al medesimo premio.

7. Le opere degli artisti defunti non partecipano al concorso.

8. I premi vengono conferiti da una giuria artistica internazionale, composta di cinque membri, tre pittori e due scultori.

9. Non possono far parte della Giuria se non quegli artisti che non abbiano esposto o che si siano dichiarati fuori concorso.

10. La Giuria verrà scelta dal Comitato ordinatore dell'Esposizione, su una lista proposta dal Comitato di patrocinio.

11. Essa sarà costituita prima dell'inaugurazione della Mo·

---

zione a vapore lagunare (lire 2000); Società Assicurazioni generali (lire 1000); Cotonificio Veneziano (lire 1000); Lega fra gli insegnanti della Cittá e Provincia di Venezia (L 800).

(2) Hanno contribuito a questo premio i comuni di Annone Veneto, Burano, Campagna Lupia, Campolongo Maggiore, Cavarzere, Ceggia, Chioggia, Chirignago, Dolo, Favaro Veneto, Fiesso d'Artico, Fossò, Grisolera, Gruaro, Marcon, Martellago, Meole, Mestre, Mira, Mirano, Musile, Noale, Noventa di Piave, Pellestrina, Portogruaro, Prammaggiore, Salzano, S. Donà di Piave, S. Maria di Sala, S. Michele al Tagliamento, S. Michele del Quarto, Scorzè, Spinea, Strà, Teglio Veneto, Torre di Mosto, Vigonovo, Zelarino.

stra, e proferirà il suo verdetto possibilmente entro il primo mese dall'inaugurazione stessa.

Le sue discussioni e deliberazioni saranno disciplinate da un Regolamento interno.

12. La Giuria presenterá una Relazione particolareggiata sull'opera propria, esponendo anche gli argomenti della minoranza. Questa Relazione sarà resa pubblica.

13. Le norme presenti valgono anche per gli altri premi che fossero stanziati prima dell'apertura della Mostra.

14 A Mostra aperta, non si accetterà più alcun premio.

Il Presidente
FILIPPO GRIMANI, *Sindaco di Venezia*

Il Comitato ordinatore

P. MOLMENTI, *pres.* — B. BEZZI — G. CIARDI — A. DAL ZOTTO
P. FRAGIACOMO — E. MARSILI — R. SELVATICO
A. SEZANNE — A. ZEZZOS

Il segretario generale
PROF. A. FRADELETTO.

MEDAGLIA D'ORO

PER UN QUADRO DI PAESE

Dopo l'approvazione di questo Regolamento, il Club Alpino Italiano deliberò di destinare una medaglia d'oro al miglior quadro di soggetto alpestre.

RELAZIONE DELLA GIURIA
PER LE PREMIAZIONI

Venezia, 6 agosto 1897.

Il 2 corrente mese, radunatisi tutti i Giurati nominati, secondo la convocazione ricevuta, ed inaugurate le loro funzioni dal conte F. Grimani, presidente del Comitato dell'Esposizione, essi eleggevano a proprio presidente il sig. Martin Rico, ed a segretario il signor Marco Calderini.

Presa nota delle numerose esclusioni regolamentari, sia per opere precedentemente esposte, o anteriori al 1890, come per quelle degli artisti defunti durante la Mostra, o presentate da artisti che si dichiararono fuori concorso, quali i signori Meunier, Sargent, Carolus-Duran e Puvis de Chavannes, la Giuria, in seguito a proposta del pittore Boldini, decide anzitutto di chiedere al Comitato la facoltà di dividere ciascuno dei premi da lire 10 mila, e ciò per poter far partecipi dei detti premi più di due artisti, considerando la impossibilità di trovare nella Mostra due sole opere i cui meriti siano così alti e così completi da imporle fra tutte le altre pur degne di concorrere.

Passando alla prima premiazione, e procedendo come se il consenso per la divisione si potesse considerare accordato, la designazione per una delle ricompense è unanime in favore delle opere di Ettore Tito, fra le quali s'intende premiare quella intitolata: *Sulla Laguna* (n. 37, sala F).

La seconda ricompensa tocca alle opere del Milesi, con quattro voti contro uno, designandosi: *Lo Sposalizio* (n. 22 sala F).

Il premio della Cittadinanza veneziana è diviso come segue: Lire 5000 assegnate a Dettmann Ludwig, con tre voti contro due, pel suo quadro: *Sera di festa* (n. 5 sala T). Si fa notare che la Giuria deplora di non aver potuto comprendere in questa premiazione le opere del Kroyer: *Studio per un gran quadro:*

la Borsa di Copenhagen, e *la partenza dei Pescatori*, escluse, l'una pel fatto di aver figurato in Esposizioni anteriori, e l'altra per essere precedente al 1890. Le lire 5000 rimanenti costituiscono due premi di L. 2500, assegnati con 4 voti contro 1, l'uno al signor Sinding Ludwig pel quadro *Sera d' inverno alle Lofoti* (n. 38, sala I) e l'altro al sig. Thaulow Fritz pel quadro *Notte sulla Manica* (n. 45, sala I).

Passando ai premi regolamentari di lire 5000, la Giuria sente ancora la necessità di fissare a più di tre le ricompense di questo gruppo, e intende unanime considerarsi autorizzata a dividere anche tali somme, per l'abbondanza di opere che possono meritare molta considerazione, e passa in conseguenza ad aggiudicare sei premi invece di tre, come segue:

Premio del Governo: L. 2500 ad unanimità ad Emilio Marsili pel gruppo; *Età felice* (n. 18, sala E); L. 2500 all'insieme degli schizzi di Anders Zorn, premiando il n. 49 sala I, *Birraria*, con quattro voti contro uno.

Premio della Provincia di Venezia: L. 2500 all'opera di Peter Kroyer: *Studio pel quadro la Borsa di Copenhagen* (n. 13, sala L), con quattro voti contro uno; L. 2500 a Sorolla Bastida Ioaquin, all' unanimità, per *La benedizione della barca* (sala H, n. 52).

Premio della Cassa di Risparmio della Città di Venezia: L. 3000 allo scultore Pierre Braecke pel gruppo intitolato *Il perdono* (sala D, n. 23); L. 2000 allo scultore Giuseppe Romagnoli, per la statua: *Ex natura Ars* (sala I, n. 23); la differenza a favore del Braecke volendosi stabilire per far notare l'altissimo conto in cui l'intera Giuria tiene la sua opera, alla quale avrebbe dato senza esitanza uno dei primi premi, se non fosse stato esposto in precedenza e perciò esclusa da quella categoria di ricompense.

Il premio del Municipio di Murano, dopo varie proposte sostenute e combattute a lungo per designare Guthrie, Bressanin, Frederic, Dubois, Charlier, Bianchi Mosé, Zezzos, Sinding, Laurenti, Mancini Antonio, é assegnato ad unanimità al pittore

Zezzos, per l'insieme delle sue opere, designando specialmente la *Ragazza veneziana* (Sala G, n. 35).

La settima premiazione è assegnata all'unanimità al *Caffè* di V. Bressanin (Sala F. n. 3).

L'ottava premiazione é assegnata pure all' unanimità, al quadro *Meditazione*. (Sala H, n. 19) del pittore Antonio Mancini.

Giunta al termine del suo difficile lavoro e di fronte a tante opere degne di lode che avrebbero pure avuto diritto ad alcune ricompense, la Giuria sente il dovere di designare specialmente quelle degli esponenti Quadrone, Lhermitte, Bianchi Mosè, Cavalleri, Pasini, Guthrie, Cabianca, Baertson, Bruzzi, Bezzi, Sartorelli, Bortoluzzi, Frampton, Dubois, Charlier — rappresentando nello stessò tempo al Comitato, che se l'escludere dai premi le opere antecedenti a un dato termine non lontano pare una norma indispensabile per radunare convenientemente a confronto opere piuttosto recenti e di uno stesso periodo d'attività, tuttavia l'esclusione in massima delle ricompense maggiori, pel solo fatto di aver figurato in precedenti Esposizioni, anche non remote, pregiudica troppo la libertà dell' esame, e può impedire di rendere i dovuti onori a varie opere di primo ordine.

Ma una riflessione anche più importante si impone alla Giuria, e riguarda la convenienza di convertire in avvenire la forma delle ricompense, *dalla premiazione all'acquisto*, a beneficio delle pinacoteche nazionali e locali, dove sarebbe più duraturo ancora e sempre più evidente l'onore delle distinzioni ottenute, rimanendo nello stesso tempo liberate le Giurie dalle responsabilità ingrate di stabilire quasi delle categorie e delle graduazioni di meriti.

La Giuria crede che questo progresso nel carattere delle ricompense sarebbe pure nell'interesse medesimo delle Esposizioni future, rimanendo forse assai più inclinati a prendervi parte molti egregi artisti, che se ne astengono al presente in vista delle premiazioni stesse, di cui non sono disposti a subire le sorti

La Giuria, avendo così adempito il proprio còmpito, ne ras-

segna il mandato a cotesto Comitato, ringraziandolo vivamente per le facilitazioni procuratele, e per le gentilezze cordiali dell'accoglienza.

Di cotesto Comitato, dev.mi

Il Presidente: MARTIN RICO
CH. VAN DER STAPPEN
F. JERACE
G. BOLDINI

Il Segr. Rel.: MARCO CALDERINI

RELAZIONE DELLA GIURIA

PEL CONFERIMENTO DEI PREMI AI MIGLIORI STUDI CRITICI SULLA II ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA

All'onore che ci fece il Comitato della seconda Esposizione internazionale d'arte in Venezia, chiamandoci ad assegnare tre premi agli scrittori che, a parer nostro, hanno pubblicato le migliori critiche intorno alle opere esposte, abbiamo procurato di corrispondere con tutta coscienza e diligenza: prima fissando, in una adunanza tenuta in Venezia il 31 Ottobre, uniformità di criteri; poi leggendo e, quando occorreva, rileggendo attentamente gli scritti presentati, e comunicandocene le singole impressioni e gli appunti presi, in altre due adunanze tenute in Bologna nei giorni 28 e 29 di Novembre; e finalmente riassumendo in un ultimo ritrovo a Venezia le conclusioni che ora presentiamo.

La lettura di così grande numero d'articoli e di libri, non compensata, il più delle volte, da molta novità ed acume di osservazione, è riuscita lunga e faticosa, come pure è riuscita ardua la scelta dei proposti al premio, non essendosi presentato un reciso contrasto di critici eminenti con altri mediocri e pessimi. Le gradazioni di merito, in alcuni casi lievissime, ci hanno tenuti lungamente perplessi intorno al valore relativo dei migliori. Perciò, più che dare importanza al significato oggettivo dei vari giu-

dizi espressi, ci siamo studiati di abbracciare e valutare equamente le varie facoltà esplicate dai concorrenti come critici e come scrittori. A tale sistema ci ha anche indotti (oltre al palese scopo del concorso bandito da codesto Comitato) la necessità di non sostituire, per quanto era possibile, i nostri criteri d'arte alla libera opinione degli altri; perchè, se a questo soltanto o sopra tutto ci fossimo strettamente attenuti, ci saremmo ben presto smarriti nella grande contraddizione dei giudizi. Chi, ad esempio, ha detto il *Duello* del Répine ben disegnato e ben colorito, chi mal disegnato e ben colorito, chi mal colorito e ben disegnato, chi mal disegnato e mal colorito; chi senza efficacia, chi pieno di tragica espressione, chi teatralmente « banale ». Così, rispetto al *Ritratto di Carlo Rotta* dipinto dal Segantini ed ai *Ritratti della signora Hill e de' suoi figli* d'Alma Tàdema, si sono avute le più entusiastiche ammirazioni e le censure più acerbe, tanto per la esecuzione, quanto pel sentimento. Nè diamo altri esempi, perchè può dirsi che non un quadro della Mostra abbia destato concordanza d'impressioni: la qual cosa ci ha fatto seriamente riflettere se, per caso, il disaccordo d'intendimenti, che i critici affermano agitar oggi arte ed artisti, non sia, almeno in parte, un'illusione dovuta all'incoerenza e all'incertezza di gusto negli stessi critici, i quali, mentre mostrano di sapere ciò che non vogliono, non dicono poi chiaramente ciò che vorrebbero.

Certamente non potevamo rinunziare a tener conto anche di quella che a noi pare bontà e giustezza di percezione; ma soltanto, o più specialmente, nei casi di esplicita ed uguale convinzione sul merito o demerito dell'opera artistica giudicata, o sul valore generalmente e da tempo riconosciuto d'illustri maestri. Questo, ripetiamo, non ha costituito che una parte del nostro esame. Poichè, nessuno vorrà sostenere che la critica non debba considerarsi con idee assai più larghe, nel suo complesso, come una forma speciale che si ricongiunge alla letteratura, alla storia e alla filosofia, per la necessità di coordinare l'arte, che essa esamina, alle varie e molteplici manifestazioni del pensiero, allo

sviluppo intellettuale ed economico, alla civiltà dei paesi ove fiorisce.

Oltre che varia, colta e comprensiva, deve essere perspicua, scritta bene, tale insomma da apparire per sè stessa una produzione artistica, e far fede, con l'esattezza dell'esposizione, di corrispondere agli intendimenti dell' autore. È superfluo infatti, notare che i critici più stimati e letti, fra di noi e all' estero, sono stati sempre quelli che, non paghi della sola educazione dell'occhio, hanno saputo farsi un largo patrimonio di cognizioni storiche, filosofiche e letterarie, così da accoppiare all' autorità di tecnici, quella più alta di pensatori e più geniale di scrittori.

Trattandosi poi di una Esposizione nella quale i prodotti artistici delle diverse nazioni si sono mantenuti separati per aiutare possibilmente i visitatori a meglio avvertire e comprendere la varietà degl'indirizzi e delle scuole, trattandosi di una Esposizione nella quale si è voluto mostrare quanto di più notevole o caratteristico produce il mondo in fatto d' arte, abbiamo voluto considerar pure la larghezza e l' ordine dati dai critici alle loro riviste; persuasi che l'esame d'una sola sezione o di pochi quadri, anche se fatto con acutezza e vigore, sia ben lontano dall'offrire una compiuta idea dell' importanza generale della Mostra e per conseguenza d'uno degli scopi più lodevoli e con maggior fatica ricercati e raggiunti da codesto Comitato.

Nè, da ultimo, abbiamo lasciato in disparte un lato, che si può dire *morale*, della critica stessa, ossia l' educazione. L' urtante dileggio per chi ha lavorato sia pure mediocremente, la villana censura, l' offesa pubblica per tanti artisti che applicatisi alla ricerca d'un'idea e d'una bellezza sfuggite loro, sono caduti di fronte ad infinite difficoltà, dimostrano una prosunzione alla quale non intendiamo di acquetarci neppure in modo indiretto, escludendola tacitamente dalle considerazioni che possono sminuire il valore della critica. Peggio poi quando la inurbanità è usata contro artisti che hanno saputo, col lungo e coscienzioso lavoro, acquistarsi una bella fama. E ci ha vie più animati in

questo proposito, la fiducia che la nostra decisione valga in avvenire a mitigare fra di noi le consuetudini d'una critica maleducata.

Queste le massime con le quali ci siamo regolati per formarci di ciascun concorrente un'opinione ponderata e possibilmente giusta.

. . . .

Il signor **Primo Levi** (pseud. *l'Italico*) nei due articoli d'introduzione comparsi nella *Tribuna* di Roma e nelle rassegne critiche stampate dalla *Nazione* di Firenze e dal *Giornale di Sicilia* di Palermo, si dimostra serio se non sempre elegante scrittore, afforzato da una cognizione assai larga delle vicende dello spirito e dell'arte nei vari paesi. Esamina perciò l'Esposizione veneziana tanto nelle sue condizioni sociali e pratiche, quanto in quelle artistiche, in modo pienamente conforme al suo elevato proposito di « considerare l'arte internazionale, convenuta a Venezia, non come un fatto esclusivamente tecnico, isolato e transitorio, ma ne' suoi rapporti con gli altri più significanti fenomeni della vita. » Ricerca infatti l'arte dei diversi popoli in relazione con la loro attività politica, con la loro storia, con le loro tradizioni, determinando i tratti caratteristici della rispettiva loro coltura e quelli delle varie tendenze artistiche. Assai notevoli sono gli articoli sull' Inghilterra e sulla Scozia. Lo stesso procedimento segue l'autore per le grandi regioni italiane. Se non che questa medesima ampiezza di criteri scema un poco l'unità della critica artistica, la quale talora si frantuma, non apparendo sempre vincolata da una rigorosa legge estetica. Così la preoccupazione dell'idea morale e nazionale d'ogni arte, qualche volta necessariamente gli fa lasciare un poco in ombra l'esame tecnico.

Nel *Giornale di Sicilia* si estende a mostrare come l' importanza dell' Esposizione veneziana non sia artistica soltanto, per concludere che Venezia nel fine raggiunto è benemerita di tutta Italia. In altri capitoli torna ad insistere sul concetto della *nazionalità* in arte, la quale da noi si manifesta meno assai che

altrove, anzi, secondo lui, non si manifesta affatto. Discorre eloquentemente del *Cristo nella pittura odierna* e del *Dolore*, forse esagerando nell'affermazione che « la parola generale dell'arte è il dolore essenzialmente psicologico ». Lo scrivere per più giornali ha indotto inevitabilmente il Levi a ripetersi e a dilungarsi sui temi prediletti. Grande vantaggio quindi sarebbe derivato alla sua nobile tattica se, in fine, avesse coordinate e fuse in un volume tante riviste, nelle quali si rivela, fra i critici nostri, uno dei più sicuri, più profondi, più sereni e più educati.

. . . .

Dall'esame e dai confronti fatti è stata determinata la nostra opinione, che le migliori critiche presentate siano quelle dei signori Primo Levi, Ugo Ojetti, Vittorio Pica, Ugo Fleres e Antonio Munaro

Il signor Primo Levi, dovendo scrivere per più giornali, non ebbe agio di coordinare compiutamente i suoi studi; ma ha mostrato d'intendere più largamente d'ogni altro la critica, collegando l'arte alla vita e al pensiero delle nazioni, senza preconcetti sistematici, ed esaurendo con ampiezza la materia. (1)

. . . .

Venezia 28 Dicembre 1897.

CAMILLO BOITO
ENRICO PANZACCHI
CORRADO RICCI

I premi stanziati dal Comune di Venezia erano, il primo di lire 1500, il secondo di lire 1000, il terzo di lire 500.

La Giunta Municipale, accogliendo pienamente le proposte della Giuria, raddoppiava l'importo del secondo e del terzo premio, con deliberazione presa d' urgenza nella seduta del 28 dicembre.

(1) Il Sindaco di Venezia volle comunicarmi le decisioni della Giuria, con la seguente lettera:

MUNICIPIO DI VENEZIA

IL SINDACO

Chiarissimo Signore
PRIMO LEVI
Roma

Nel rimetterle l'importo del primo premio conferitole con voto unanime dalla Commissione incaricata di giudicare gli studî critici sulla nostra II Esposizione internazionale d'Arte, mi è caro esprimerle i miei vivi rallegramenti e ringraziamenti. La Sua critica, che abbraccia con larga virtù di sintesi l' anima e l' arte delle nazioni, che dall'opera individuale assurge di continuo allo spirito collettivo da cui essa emana e a cui si ricollega, resterà tra i più nobili e vitali ricordi della nostra impresa.

Di questa impresa Ella ha voluto segnalare l'importanza e il significato anche oltre i confini dell'arte, ravvisando in essa uno di quei fatti benefici che concorrono a risollevare la fede e le energie d'un paese. E anche di ciò dobbiamo esserle riconoscenti, non come veneziani soltanto, ma come italiani.

Accolga, chiarissimo Signore, l' espressione della mia particolare osservanza.

Il Sindaco di Venezia
e Presidente dell' Esposizione
F. GRIMANI.

Venezia, 10 gennaio 1898.

A questa lettera, così risposi:

Signor Sindaco,

Vincere nel nome e per virtù di Venezia, è doppia gioia per me; ed Ella vuol rendermi la vittoria anche più grata, facendomi pervenire il premio con parole che lusingherebbero altamente il mio amor proprio, seppure prima e ancor meglio non trovassero la via del mio cuore.

Or, desiderando che di questi miei sensi rimanga publico segno, la prego, signor Sindaco, di volere accettare per quella Galleria d'Arte moderna che sorge ad attestare la eccellenza della Seconda Esposizione internazionale veneziana e la sua benefica influenza, un'opera di Francesco Páolo Michetti, che mi é cara per ragioni d'arte e d' affetto. Unire così, per me, il nome del pittore per eccellenza dell' Italia odierna a quello di Venezia, è il miglior modo che io mi abbia di dimostrare la mia fede nell'avvenire artistico della risorta Regina della pittura, alla quale non resta ormai da augurare se non che torni ad essere, insieme, qual'era, Regina del mare, pel suo maggior bene, a maggior gloria d'Italia.

Ed è con questa speranza, che io mi pregio dichiararmi di Venezia, e di Lei, suo magistrato

Rama, *12-1-98*.

Dev.mo
PRIMO LEVI

Nobile Signore
F. GRIMANI
Sindaco di Venezia.

E il Sindaco di Venezia, gentilmente, concluse:

PRIMO LEVI — Roma.

Venezia, 15.

Venezia onorasi accettare quadro Francesco Paolo Michetti, grata per l'insigne dono e pei sentimenti fraterni espressi dal gentile donatore. — Ossequi.

GRIMANI

RISPOSTA ALLA GIURIA

Io non ho che da accogliere con grato animo, per la parte che mi riguarda, la « relazione della Giuria pel conferimento dei premii ai migliori studii critici sulla II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. »

Gli appunti che in essa vengono mossi ai miei studii, non sono che troppo giustificati; e se, raccogliendo questi studii in volume, io non li ho coordinati e fusi, come la Giuria ha mostrato di desiderare, non è già perchè io abbia creduto non ve ne fosse bisogno; bensì, semplicemente, per un atto di lealtà verso il mio nuovo lettore. Il quale, avendo appreso, prima, del premio conferitomi, m'è parso avesse il diritto di confrontare, sul medesimo testo, quel giudizio, a me tanto favorevole, col giudizio che esso può ora personalmente formarsi.

Inoltre, la maggiore importanza che io annetto alla mia fatica, nella quale debbo pure riconoscere anch'io

la nobiltà dell'intento, quella è di poter servire alla cronistoria di un avvenimento, che, per più titoli, rimarrà non senza significato, e non senza influenza sul mondiale movimento dell'Arte. E, dando ai miei studii, non già sostanza, ma anche soltanto forma diversa, essi sarebbero riusciti documenti meno esatti, e quindi meno attendibili.

Esponendo qui, candidamente raccolto — pure accorgendomi di tutto ciò che gli manca per possedere valore letterario — quanto ho scritto per varii giornali, senza avere nemmeno la possibilità di una revisione elementare, io non avrei, dunque, che da ringraziare i miei giudici dell'alto onore fattomi, ritenendomi primo in una gara come questa, che veniva indetta per la prima volta in Italia, aperta ad italiani e a stranieri, e con la quale il Comitato della Esposizione ha voluto mostrare di riconoscere l'importanza della critica d'arte nella storia dell'arte; se non fossi dalla mia coscienza costretto a rilevare una frase della relazione, dalla quale risulta che io mi sono espresso, in un punto, così poco felicemente, da non venire esattamente compreso. Ed è quella per cui sembrerebbe che, secondo me, la *nazionalità* in arte non si manifesti affatto in Italia.

Ora, mio intento era invece rilevare, insieme alla *varietà*, *l'unità* dell'arte nostra, ed affermare tale unità, pur nel carattere regionale, specialmente della nostra pittura: la quale deve, come tutte le altre, rispondere alle varie, e spesso diverse, condizioni naturali delle nostre regioni, senza cessar per questo di esprimere l'anima nazionale; come, fisicamente, la molteplicità dei climi e dei prodotti non toglie alla tanto varia Italia quell'unità naturale, che è stata il fondamento della sua politica unificazione.

E, se gli artisti italiani mi sembrano riassumere, in tendenze ed espressioni, gli altri tutti, non è che ciò avvenga, secondo me, a detrimento della loro comune fisonomia patria: ma semplicemente perchè la impressionabilità della loro ottica, e la duttilità della loro indole intellettuale, consentono loro un'agilità artistica maggiore, forse, che ai pittori di tutti gli altri paesi — più l'uno all'altro conformi.

Infine, non è, secondo me, diverso oggi il fenomeno artistico in Italia, da quel che già fu nei secoli d'oro; con questa semplice differenza: che allora avevamo le *scuole* artistiche regionali, bene l'una dall'altra distinte, e pur tutte evidentemente espressione della medesima psiche, parti diverse di un armonico tutto; oggi, abbiamo piuttosto — com'é carattere universale del tempo nostro — tante singole individualità, l'una dall'altra diverse, non per questo men soggette alla impressione fisica e morale dell'ambiente immediato, ma non meno, tutte insieme, costituenti una sola e medesima arte complessa. Cosicché, come italiani furono ed apparirono tutti, dal trecento al seicento, i toscani, gli umbri, i lombardi, i veneziani, italiani non sono oggi meno, e non appaiono tutti, quantunque dissimili — per non dir che dei presenti a Venezia — Tito, ad esempio, e Previati, Gola e Signorini, Mèntessi e Nono, Bezzi e Ferroni, Faldi e Fragiacomo, Laurenti e Ciardi, Tallone e Rietti; come unità e varietà insieme è stata nell'arte di Cremona e di Celentano, ed è in quella di Michetti e di Morelli.

Ragione per cui s'è da me detto che la nostra politica amministrativa potrebbe apprendere dall'arte nostra, ad essere *una*, senza volere essere *uniforme;*

Non erano meno di Mazzini italiani, Cattaneo e Ferrari, ed il volerci politicamente federalisti, non era per essi che un diverso modo di sentirsi nazionalmente unitarii.

LA GALLERIA VENEZIANA
D'ARTE MODERNA

La Giunta municipale di Venezia, nelle sedute del 24 agosto e del 2 dicembre 1897, deliberava di provvedere per ora alla collocazione delle opere offerte alla Galleria internazionale d'arte moderna nell'appartamento d'onore del palazzo Foscari, e dava incarico all'ufficio tecnico di preparare, d'accordo con la Commissione di ornato, un progetto per determinare la sede definitiva della Galleria stessa.

La Galleria è sinora costituita dalle seguenti opere, oltre a quelle comprese ed annunciate nell'elenco delle opere vendute (1).

Azzeccagarbugli (busto in gesso) di A. Benvenuti, regalato dall'artista.

Visione di donna (quadro ad olio) di P. Albert Besnard, regalato dal sig. N. N. (2) di Parigi.

---

(1) Vedi pag. 237.

(2) Il barone Edoardo Franchetti, che regalò anche i due quadri del Tito (vedi elenco delle opere vendute).

Sera di festa (quadro ad olio) di Ludwig Dettman, regalato dall'artista.

Testa d'uomo (quadro ad olio) di Wilhelm Leibl (1).

N. 10 tra acqueforti e disegni » » (1).

Lavoratrici di merletti (quadro ad olio) di M. Liebermann (1).

N. 7 acqueforti di F. von Schennis (1).

Davanti allo studio di Leibl (quadro ad olio) di I. Sperl (1).

Riva degli Schiavoni (quadro ad olio) di A. Smith, regalato dall'artista.

N. 9 acqueforti rappresentanti scene veneziane di I. Mc. Neill Whistler, regalate dall'artista.

Studio di testa (pastello) di F. P. Michetti, regalato dal signor Primo Levi.

Dama veneziana del secolo XVIII (quadro ad olio) di G. Favretto, regalato dal Municipio.

Bozzetto ad olio di G. Favretto rappresentante Francesco Morosini il Peloponnesiaco che, prima di partire per la guerra di Crimea, riceve da Venezia il bastone del comando; regalato dal comm. G. Castellani.

Ritratto del padre di G. Favretto (quadro ad olio) di Giacomo Favretto, acquistato dal Comune di Venezia.

Davide (statua in gesso) di Ch. Van der Stappen, regalato dall'artista fin dalla I Esposizione.

---

(1) Tutte queste opere furono regalate dal sig. Ernst Seeger di Berlino loro proprietario.

ELENCO COMPLETO
DELLE OPERE VENDUTE

PITTURE

AUTORE — TITOLO DELL'OPERA — ACQUIRENTE

Vincenzo Cabianca — Solitaria (quadro ad olio) — S. M. il Re d' Italia — (I quadri segnati con asterisco furono da S. M. offerti in dono al Comune di Venezia per l' instituenda Galleria internazionale d'arte moderna).

* Oreste Da Molin — Angoscia (quadro ad olio) — id.

Julien Dupré — Prateria (quadro ad olio) — id.

P. J Gabriel — Pescatore (quadro ad olio) — id.

Hans Herrmann — Il Palazzo del Reichstag a Berlino (quadro ad olio) — id,

Id. — Sera ad Amsterdam (quadro ad olio) — id.

Archibald Kay — Pastorale vespertina (quadro ad olio) — id.

Paul Kuhstohs — I vecchi (quadro ad olio) — id.

William Logsdail — La Collina di Ludgate e S. Paolo, a Londra (quadro ad olio) — id.

Sig.[a] Mesdag Van Houten — Armento che rientra nel chiuso (quadro ad olio) — id.

Tom Robertson — Luna sorgente (quadro ad olio) — id.

* George Sauter — Amici (quadro ad olio) — S. M. Il Re d'Italia.

* W. Schereschewsky – Una tappa di deportati in Siberia (quadro ad olio) — id.

* Alfred Smith — Il molo di Bordeaux al mattino (quadro ad olio) — id.

Macaulay Stevenson — Il vecchio mulino (quadro ad olio) — id.

Ivan Tworojnikoff — Dio vi conceda la sua grazia (quadro ad olio) — id.

Vettore Zanetti-Zilla — Poesia veneziana (quadro ad olio) — id.

Jean François Raffaëlli — La Piazza di S. Michele e la Santa Cappella a Parigi (quadro ad olio) — Governo italiano.

Bartolomeo Bezzi — Preludio della sera (quadro ad olio) — Ministero della Pubblica Istruzione (per la Galleria nazionale d'arte moderna in Roma).

Raffaele Mainella — Mar morto (acquarello) — id.

Alessandro Milesi — Sposalizio (quadro ad olio) — id.

Cesare Tallone — Ritratto della bambina Irene Tallone (quadro ad olio) — id.

Vittorio Bressanin — La bottega del caffè (quadro ad olio) — Municipio di Udine (per la fondazione artistica Marandoni).

Vittorio Cavalleri — Ospitalità montanina (quadro ad olio) — id.

Guido Grimani — Marina (quadro ad olio) — id.

Maria Ippoliti — Interno di S. Marco (quadro ad olio) — id.

Francis Henry Newbery — Un paio d'occhi azzurri (quadro ad olio) — id.

Michael Ancher — Pescatore di Skagen (quadro ad olio) — S. G. il Principe Alberto Giovannelli (quadro regalato al Comune di Venezia per la Galleria internazionale d'arte moderna).

Robert Brough — S. Anna di Brittany (quadro ad olio) — id.

Id. — Tra sole e luna (quadro ad olio) — id.

Pietro Fragiacomo — Al vento (quadro ad olio) — id.

Emilio Gola — In Brianza (quadro ad olio) — id.

Cesare Laurenti — Fioritura nova (tempera) — id.

Francis Henry Newbery — Sotto la luna (quadro ad olio) — S. G. il Principe Alberto Giovannelli (quadro regalato al Comune di Venezia per la Galleria internazionale d' arte moderna.

Ivan Tworojnikoff — Ragazzina (quadro ad olio) — id.

Johannes Müller — Luna nascente (quadro ad olio) — Cont. V. Aganoor, Venezia.

Roberto Ferrucci — Madonnina (quadro ad olio) — Cav. V. Alinari, Firenze.

J. Van de Sande Bakhuijzen — Viale del Villaggio di Rolde (quadro ad olio) — A. Antonini, Venezia,

Romolo Tessari — Addio sole (quadro ad olio) — G. Barbieri, Venezia.

Gerke Henkes — L'edizione del mattino (quadro ad olio) — Ing. C. Bianchini, Venezia.

Guglielmo Ciardi — Il Civetta, Fusine (Zoldo alto) (quadro ad olio) — Cav. V. Bienenfeld, Trieste.

Josef Israels — Ritorno dai campi (quadro ad olio) — W. H. van Bilderbeek, Dordrecht.

Isaac Israels — L' inverno ad Amsterdam (quadro ad olio) — id.

Willem Maris — Pascolo olandese (quadro ad olio) — id.

Domenico Mazzoni — Campagna di marzo (quadro ad olio) — A. Bozzi, Venezia.

Willy Martens — Nell'orto (quadro ad olio) — N. Brazzoduro, Venezia.

Stefano Novo — Primavera a Venezia (quadro ad olio) — id.

Paul Hoecker — Sera (quadro ad olio) — Cassa di Risparmio di Venezia (quadro donato alla Galleria internazionale d'arte moderna)

Francesco Sartorelli — Mattino (quadro ad olio) — id.

Alessandro Zezzos — Ragazza veneziana (acquarello) — id.

Raffaele Mainella — Libano (acquarello) — Ing. E. Castiglioni, Milano.

Id. — Tiberiade (acquarello) — id.

Leonardo Bazzaro — Orazione (a Chioggia) (quadro ad olio) — Comm. P. Ceresa, Venezia.

Arnaldo Soldini — Dopo la pioggia (quadro ad olio) — Cav. A. Chiggiato, Venezia.

Raffaele Mainella — Damasco (quadro ad olio) — Conte V. Cioja, Firenze.

Frank Brangwyn — S. Simeone stilita (quadro ad olio) — Commercianti e industriali veneziani (per la Galleria internazionale d'arte moderna).

Arnaldo Ferraguti — Nebbia (quadro ad olio) — Cav. G. Confalonieri, Milano.

Gudmund Stenersen — Mattino - marina (quadro ad olio) — R. W. De Forest, New-York.

Fritz Thaulow — Notturno (quadro ad olio) — id.

Eugenio de Blaas — Pierrot et Pierrette (quadro ad olio) — S. A. il Principe E. di Borbone, Conte di Bardi, Venezia.

Raffaele Mainella — Damasco (acquarello) — id.

Id. — Damasco (acquarello) — id.

Luigi Mion — Alba (quadro ad olio) — S. E. il Generale Draper, ambasciatore degli Stati Uniti, Roma.

Luigi Cima — I fabbri (quadro ad olio) — U. Eidlitz, Fiume.

Georges Charles Haité — Un mercato di frutta in Inghilterra (quadro ad olio) — Comm. I. Florio, Palermo.

Raffaele Mainella — Lago di Meron (acquarello) — id.

Id. — Valle di Giosafat (acquarello) — id.

Id. — Tomba della Vergine (acquarello) — id.

William Pratt — Di sera (quadro ad olio) — Prof. A. Fradeletto, Venezia.

Millo Bortoluzzi — Vallea solitaria (quadro ad olio) — G. Franceschini, Vittorio.

Telemaco Signorini — Mercato vecchio (quadro ad olio) — F. Gurlitt, Berlino.

Fritz Thaulow — Notte sulla Manica (quadro ad olio) — id.

Armand Berton — Svaghi del mattino (quadro ad olio) — R. Hargous, New-York.

Jac Bratland — Domenica (quadro ad olio) — Comm. M. Jesurum, Venezia.

Maria Ippoliti — Sul Cordevole (quadro ad olio) — id.

G. Mitti Zanetti — Alla foce del Piave (quadro ad olio) — id.

Cesare Vianello — Mostra interessante (quadro ad olio) — Dott. Arch. W Kyllmann, Berlino.

Arturo Faldi — L' inverno in Toscana (quadro ad olio) — Cav. Dott. A. Levi, Venezia.

John Terris — Una piazza del mercato (Warwickshire Inghilterra) (quadro ad olio) — S. A. il Principe di Liechtenstein, Vienna.

Alex. Kisseleff — La casa del curato del villaggio (quadro ad olio) — Avv. F. Luzzatto, Venezia.

Francesco Gioli — Studio (quadro ad olio) — Avv. U. Luzzato, Venezia.

Whitelaw James Hamilton — Rêverie autunnale (quadro ad olio) — Ing. A. Monterumici, Padova.

James Tissot — Una donna preistorica (quadro ad olio) — N. N., Parigi.

David Fulton — L'arte gentile della pesca (quadro ad olio) — N. N , Padova.

Paul Hoecker — A bordo (quadro ad olio) — N. N., Berlino.

Max Liebermann — Ritratto di bambino (quadro ad olio) — N. N., Berlino.

Pietro Pajetta — Bagno improvvisato (quadro ad olio) — N. N., Valdobbiadene.

Ettore Tito — Sulla Laguna (quadro ad olio) — N. N., Parigi (quadro regalato alla Galleria d'arte moderna di Venezia).

Id. — Autunno (quadro ad olio) — id.

Monténard — Il pozzo di S. Maddalena in Provenza (quadro ad olio) — Barone Oberkampf, Parigi.

Nello Mengotti — Paesaggio (quadro ad olio) — E. Ottone, Genova

Aletta Ruysch — Rose (quadro ad olio) — id.

Ferruccio Scattola — Caffè a Costantinopoli (quadro ad olio) — E. Ottone, Genova.

Id. — I ricchi (quadro ad olio) — id.

Macaulay Stevenson — L'ora del crepuscolo (quadro ad olio) — id.

Alberico Balbi-Valier — In laguna (quadro ad olio) — Conti A. N. Papadopoli, Venezia.

Raffaele Mainella — Gerusalemme (acquarello) — id.

Id. — Tomba di Annibale (acquarello) — id.

Charles Cottet — Quasi notte (quadro ad olio) — G. Padrun, Venezia.

David Fulton — Giorni d'estate (quadro ad olio) — id.

Raffaele Mainella — Magda (acquarello) — Cav. F. Piacenza, Pollone.

Id. — Damasco (acquarello) — id.

R. M. G. Coventry — Brezza forte (quadro ad olio) — Dott. G. Pisa, Milano.

H. Willem Mesdag — Sera d' Estate sulla spiaggia di Scheveningen (quadro ad olio) — id.

Vincenzo Caprile — Formiche (quadro ad olio) — P. Piva, Valdobbiadene.

Nicolaas Van der Waay — Udienza al Palazzo Reale d'Amsterdam (quadro ad olio) — C. Pugliese-Levi, Torino.

Achille Tominetti — Al pascolo (quadro ad olio) — Cav. M. Rietti, Venezia.

Tom Robertson — Mare d'argento (quadro ad olio) — E. Rignano, Livorno.

G. Mitti Zanetti — Nella malaria (quadro ad olio) — Riunione Adriatica di Sicurtà (quadro offerto al Comune di Venezia per la Galleria d'arte moderna).

K. Klinkenberg — Panorama di Dordrecht (quadro ad olio) — Senatore A. Rossi, Schio.

Philippe Sadée — Pescatori di granchiolini (quadro ad olio) — id.

Mason Hunter — Ingresso nel porto di Tarbert Locke Fyne (quadro ad olio) — S. Sazonow, Roma.

Romolo Tessari — Poesia della sera (quadro ad olio) — Prof. U. Scalori, Mantova.

Antonio Mancini — Meditazione (quadro ad olio) — J. M. Sears, Boston.

Id. — Il Piccolo antiquario (quadro ad olio) — id.

Arnold Boecklin — Inno di Primavera (quadro ad olio) — E. Seeger, Berlino.

Guglielmo Ciardi — Crepuscolo a Venezia (quadro ad olio) -- id.

Luigi Selvatico — Umili esequie (quadro ad olio) — id.

Raffaele Mainella — Betlemme (acquarello) — Baronessa E. Stern, Parigi.

Willy Martens — La vedova (quadro ad olio) — Cav. G. Stuchy, Venezia.

Macaulay Stevenson — Tosto che le ombre della sera prevalgono, la luna incomincia il suo mirifico racconto (quadro ad olio) — L. Stschoukine, Mosca

James Paterson — Il Castello di Morton (quadro ad olio) — S. Stschoukine, Mosca.

Vittorio Avanzi — Sulle Alpi (quadro ad olio) — Avv. Testolini — Venezia.

Giuseppe Burcaglione — Accampamento notturno (quadro ad olio) — id.

Ilia Rèpine — Il duello (quadro ad olio) — Sign.na Carmen Tiranty — Nizza.

Josè Benlliure y Gil — Vita campestre (quadro ad olio) — id.

Augusto Corelli — Votata a Dio (acquarello) — id.

Id. — Lago di Meron (acquarello) — id.

Macaulay Stevenson — Canto vespertino (quadro ad olio) — Cav. E. Torelli-Viollier, Milano.

Alessandro Milesi — Pope! (quadro ad olio) — Barone A. Treves, Venezia.

William Pratt — Gioie estive (quadro ad olio) — Cav. G. Treves, Milano.

Fritz Strobentz — Scolare (quadro ad olio) — id.

Millo Bortoluzzi — Sole cadente (quadro ad olio) — Cav. M. Trevisanato, Venezia.

Eugenio Gignoux — Sole di marzo (quadro ad olio) — Ugo Trevisanato, Venezia

Wilhelm Barth — La calma (quadro ad olio) — A. Vonwiller, Millano.

Giuseppe Mentessi — Visione (tempera) — id.

John Terris — Masseria di pecore (acquarello) — id.

Ettore Tito — Sotto la pergola (quadro ad olio) — id.

Raffaele Mainella — Damasco (acquarello) — Ivan de Voronine, Parigi.

d. — Lago di Genezaret (acquarello) — id.

Luigi Lanza — Interno della Basilica di S. Marco (quadro ad olio) — H. Wawelberg, Pietroburgo.

Walter Crane — Libertà (quadro ad olio) — id.

Raffaele Mainella — Gerico (acquarello) — Neilson Wintohop, Dresda.

SCULTURE

Cesare Reduzzi — Fiore di vita (statua in marmo) — Ministero dell'istruzione pubblica (per la Galleria Nazionale di Roma).

Ringel L'Illzach — La mia opera (bassorilievo in bronzo — Prof. G. Bordiga, Venezia.

E. Maccagnani — « In attesa » costume pompeiano (bronzo) — Sign.na Carmen Tiranty, Nizza.

Urbano Nono — Filo a piombo (statuetta in bronzo) — Co. F. Grimani, Sindaco di Venezia (offerta al Comune per la Galleria d'arte moderna).

Charles Van der Stappen — La sfinge misteriosa (busto in gesso) — N. N. Venezia (per la Galleria d'arte moderna).

Oronzio Gargiulo — Figlia dei campi (bronzo) — Dott. G. Pisa, Milano.

Pietro Canonica — Contadina di Gressoney (busto in marmo) — G. Salom, Venezia.

ACQUEFORTI E DISEGNI

Giuseppe Miti Zanetti — Traghetto e Rio — (acquaforte) — S. M. il Re d'Italia.

Id. — Memorie di Venezia e Laguna (acquaforte) — id.

Id. — Studi notte (acquaforte) — id.

Id — Memorie di Venezia (acquaforte) — id.

E. Stark — Vecchio mulino (acquaforte) — id.

Ch. St. de' s Gravesande — La laguna vicino a Chioggia (acquaforte) — id.

Id — La laguna (acquarello) — id

Id. — Veduta di Clèves (acquarello) — id.

J. M Graadt van Roggen — Panorama di Haarlem — Signora R. Baldassari Giustinian, Ferrara.

H. J. Havermann — Donna di Deventer — id.

Philip Zilcken — Mulino nel Brabante — Comm. Leopoldo Bizio, Venezia.

W. de Zwart — Paesaggio (Dekkersderin) — Cav. G. Camerana, Torino.

A. L Koster — La casà del Bosco — Signorina Bice Castelnuovo, Venezia.

L. Conconi — Amor materno — Barone L. de Riseis, Napoli.

Otto Greiner — Odisseus — id.

Friedrich von Schennis — Leda — id.

Id. — Tivoli — id.

E. Stark — Caccia alle anitre — id.

Willem Witsen — Gregge di montoni — id.

Id — Giovane lavandaia — id.

W. de Zwart — Fattoria — id.

Id. — Vacche — id.

Philip Zilcken — Dinanzi a Dordrecht — id.

Id. — Canale a Venezia — id.

Giuseppe Miti Zanetti — Studi di notte — Signora G. Ferri-Fioretti. Milano.

Id. — Nella notte — id.

Raffaele Mainella — Serie di schizzi della Terra Santa (disegni) — Comm. I. Florio, Palermo.

A. F. Reicher — Il mercato a Dinan (acquaforte) — Avv. cav. A. Grassini, Venezia.

Giuseppe Miti Zanetti — Rii a Venezia (acquaforte) — Cav. M. Memmo, Venezia.

Id. — Venezia e la sua laguna — id.

Carel L. Dake — La ronda di notte — Signor S. Ombroni Etzerodt, Padova.

E. Stark — Blacirum — Signora R. Piazza — Venezia.

Luigi Conconi — Ebbrezza — A. Pontecorvo — Pisa.

Karl Koepping — Sibilla — Dott. G. Pisa, Milano.

Id. — Tristezza — id.

Giuseppe Miti Zanetti — Rii a Venezia — id.

H. J. Havermann — Donna di Deventer — G. Pugliese Levi, Torino.

Giuseppe Miti Zanetti — Nella notte — id.

Willem Witsen — Boschetti — id.

W. de Zwart — Paesaggio (Dekkersderin) — id.

Giuseppe Miti Zanetti — Lido e Giudecca — E. Rignano, Livorno.

Willem Witsen — Diga (Londra) — Prof. U. Scalori, Mantova.

Ernst Klotz — Acquaforte — E. Seeger, Berlino.

Ch. St. de's Gravesande — Marea crescente — In. G. Sullam, Venezia.

J. M. Graadt van Roggen — Castello di « Westhoven » a Domburg — Signora R. Sullam-Oreffice, Venezia.

Raffaele Mainella — Schizzi della Terra Santa (disegni) — Signorina Carmen Tiranty, Nizza.

Giuseppe Miti Zanetti — Santa Marta, Piazzetta e Fondamenta Carmine — A. Vonwiller, Milano.

OGGETTI D'ARTE GIAPPONESE

Ito Tozan — Vassoio di maiolica con fiori di pruno — S. M. il Re d'Italia.

Miyagawa Kozan — Profumiera di porcellana in forma di gallo — id.

Id. id. — Vaso di porcellana — id.

Nishimura Soemon — Aquila in alta montagna (gakù) — id.

Tanaka Rishichi — Pavone e pino (Paraventi ricamati) — id.

Araki Kuampo — Fagiano tra piante autunnali (gakù) — Albergatori Veneziani (offerto al Comune di Venezia per l'instituenda Galleria internazionale d'arte moderna).

Fukui Kotei — Quaglie tra crisantemi (gakù) · id

Iida Shinshichi — Veduta di Tagonoura (gakù) — id·

Kubota Tosui — Carpioni nell'acqua (gakù) — id.

Ogata Gekko — Festa a Yeldo (gakù) — id.

Sato Shiyen — Colombe tra fiori di ciliegio (gakù) — id.

Suzuki Shonen — Nibbio comune su albero con neve (gakù) — id

Mochitsuk Kimpo — Coppia d'aironi (gakù) — G. Bellenghi, Ravenna.

Morikawa Sobun — Uccelli librantisi sulle onde (gakù) — id.

Katò Tomotarò — Vaso di porcellana - Crisantemi e acqua — Prof. E. Castelnuovo, Venezia.

Nishimura Soemon — Cascata di Yudaki a Nikko (ricamo) — G. Cazzola, Lonigo.

Ito Tozan — Vaso di maiolica con ventaglio e foglie — id.

Miyakawa Kozan -- Vaso di porcellana con fiori di Hydrangia - Conte di Montesquioeu, Parigi.

Saitò Masakichi — Airone d'argento — S. A. il Principe E. di Borbone, Conte di Bardi, Venezia.

Suzuki Chokichi — Colombi sopra un ramo morto (argento e bronzo) — id.

Takenaka Jukichi — Chin Giapponese (cagnolino) (scultura in legno) — id.

Takemoto Kuoichi — Vaso di porcellana — id.

Gejo Keikoku — Aironi in mezzo alla neve (gakù) — Legazione Giapponese a Roma.

Inagaki Toshiyuki — Kiomori si svaga nell' isola di Miajima (gruppo in avorio) — id.

Okasaki Sessei — Pappagallo di argento appannato — id.

Sakuraoka Sanshirò — Statua in bronzo di Kwanco — id.

Katò Tomotarò - Vaso di porcellana - Veduta di Mukojima — id.

Seifu Yohei — Vaso di porcellana con grù e pino — id.

Ito Katsumi, Uematsu — id.

Homin e Katvoka Genjiro — Piccolo scaffale in lacca e oro ad uso di porta-zigari. — id.

Ito Tozan — Vaso di majolica con figura vestita alla foggia antica — Signorina M. Licer, Venezia.

Imao Keinen — Pulcini e fiori di fava (gaku) — Signora E. Lucca-Rocca, Venezia.

Kawahara Tokurin — Un paio di vasi di majolica con campanule aperte — id.

Iida Schinshichi — Corvo sopra un pino coperto di neve (gakù) N. N., Bruxelles.

Unrinin Sozan — Carpioni nell'acqua (gakù) — N. N., Venezia.

Unkoku — Falco in argento su àncora di bronzo — N. N., Venezia.

Seifu Yohei — Vaso di porcellana con grù e pino — N. N., Venezia.

Takahasci Oshin — Fiori di papaveri (gakù) — E Ottone, Genova

Miki Yoichi — Piccione d'avorio — id.

Okuhara Seisui — Veduta notturna di un bosco di pruni (gakù) E. Parodi, Venezia.

Namikawa Yasuyuki — Piccolo vaso di metallo smaltato con figure di pavoni — E. Scarpa, Treviso.

Katò Tomotarò — Vaso di porcellana - Camelie — F. Stagni, Bologna.

Seifu Yohei — Vaso di porcellana — A. Vonwiller, Milano.

III ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE
DELLA CITTÀ DI VENEZIA

Chiar.mo Signore,

La nostra seconda Esposizione internazionale d'Arte ha conseguito, al pari della prima, le più liete fortune.

La critica ne pose in rilievo l'alto valore intellettuale; italiani e stranieri trassero in folla a visitarla; le vendite (delle quali Le rimettiamo, qui unito, l'elenco) ascesero alla somma cospicua di lire 420,000.

Lieta di codesti risultati, invocando ancora il contributo così dei maestri più insigni, come delle forze più giovani e promettenti dell'Arte, Venezia bandisce la sua terza Esposizione pel 1899, dal 22 aprile al 31 ottobre.

Educare il gusto del pubblico, porgendogli il fiore sempre rinnovantesi del Bello, incoraggiare la nobile fatica degli artisti, estendendo sempre più il movimento degli affari, ecco il duplice fine — ideale e pratico — a cui costantemente miriamo.

Le invieremo, quanto prima ci sarà possibile, il Regolamento della nuova Mostra. Per intanto, aggradisca, chiarissimo Signore, l'espressione della più cordiale osservanza.

Venezia, gennaio 1898.

Il Sindaco di Venezia
Presidente dell' Esposizione
A. GRIMANI

Il Segretario Generale
A. FRADELETTO.

INDICE ALFABETICO
DELLE PERSONE MENZIONATE NELL'OPERA

INDICE DEI CAPITOLI

Stabilimento Tipografico Italiano — Via delle Coppelle 35 - Roma.